

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía III



**ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA SACRA
CONTEMPORÁNEA. UN ENFOQUE DESDE LA
FILOSOFÍA RELACIONAL**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Luis Aymá González

Bajo la dirección del Doctor:

Alfonso López Quintás

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-1878-7

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA III.
(HERMENÉUTICA Y FILOSOFÍA DE LA HISTORIA)



ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA

UN ENFOQUE DESDE LA FILOSOFÍA RELACIONAL

TESIS DOCTORAL

LUIS AYMÁ GONZÁLEZ

DIRECTOR
Dr. D. ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

2003

*A mis padres que proyectaron un
mundo y a Sara que lo habita.*

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN	xix
AGRADECIMIENTOS	xxix
DESARROLLO	
PARTE I: <u>APROXIMACIÓN METODOLÓGICA PARA UNA ESTÉTICA RELACIONAL. LA SUPERACIÓN DEL DILEMA "SENSIBLE – INTELIGIBLE</u>	1
Capítulo 1: ANTECEDENTES DEL PROBLEMA	5
• Los pitagóricos. La identificación primigenia.	5
• Primer alejamiento. La Teoría mimética de Platón.	7
<i>Un debate esclarecedor: simetría y euritmia.</i>	9
• San Agustín. La transparencia de lo sensible.	10
• Kant. La insuficiencia del conocimiento sensible.	12
• Escisiones gnoseológicas dilemáticas.	14
Capítulo 2: EL OBJETIVISMO CÓSMICO. CONSECUENCIAS METODOLÓGICAS	16
• Reapropiación de lo concreto. El prejuicio objetivista.	16
Capítulo 3: VÍAS DE SOLUCIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	21
• La forma igual a la figura. La fisicidad descarnada.	22
• Contenido trascendente de la forma pura.	26
Capítulo 4: CATEGORÍAS GNOSEOLÓGICAS FUNDAMENTALES PARA UNA ESTÉTICA RELACIONAL	28
• Sentimiento e intelección.	29
• Sujeto - Objeto Estético. Subjetivo – Objetivo:	32
a) <i>Revisión gnoseológica. La subjetividad y el relativismo en la experiencia estética.</i>	32
b) <i>Revisión ontológica. Objetividad de la obra de arte.</i>	36
• Verdad. La belleza: El poliedro de la verdad.	42

PARTE II: <u>LA DEFINICIÓN DE LA ARQUITECTURA</u>	57
Capítulo 5: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN	59
• La definición como pregunta.	59
• Elementos que condicionan la aproximación a la arquitectura como arte.	62
• La arquitectura como arte.	67
Capítulo 6: REVISIÓN CRÍTICA DE LAS DIFERENTES DEFINICIONES DE ARQUITECTURA	70
• La arquitectura como función. Significado y sentido en la función.	70
a) <i>Antecedentes.</i>	70
b) <i>Significado y sentido de la función.</i>	72
c) <i>Función y creación de ámbitos.</i>	74
d) <i>Lo funcional y el concepto de necesidad.</i>	77
• La arquitectura como Técnica. Significado y sentido de la técnica.	79
a) <i>Antecedentes.</i>	79
b) <i>Significado y sentido de la Técnica.</i>	82
c) <i>Una distinción clave: "cosa realidad", "cosa sentido".</i>	84
• La arquitectura como voluntad creadora. El problema de la "Kunstwollen" (voluntad artística).	89
a) <i>Antecedentes.</i>	89
b) <i>Significado y sentido de la voluntad.</i>	91
c) <i>Proyecto y voluntad.</i>	92
• El enfoque psico - histórico en la arquitectura.	95
a) <i>Antecedente del problema.</i>	95
• La arquitectura como expresión del carácter. El problema de la "Einfühlung".	99
a) <i>Antecedentes.</i>	99

<i>b) <u>El "carácter" y la "arquitectura parlante".</u></i>	101
- <i>El origen del término "carácter".</i>	104
- <i>John Ruskin y la "empatía" en arquitectura.</i>	105
- <i>Algunas indicaciones sobre la teoría de la "Einführung".</i>	106
- <i>Consecuencias metodológicas de la teoría de la "Einführung".</i>	110

<i>c) <u>Aspectos que aporta la teoría de la Einführung al análisis que aquí nos proponemos.</u></i>	112
--	-----

• <i>La arquitectura como espacio.</i>	114
--	-----

<i>a) <u>Antecedentes.</u></i>	114
--------------------------------	-----

<i>b) <u>El espacio físico como la sustancia de la arquitectura.</u></i>	115
--	-----

Capítulo 7: DEL ESPACIO FÍSICO AL ESPACIO LÚDICO O ÁMBITO	120
--	-----

• <i>Antecedentes epistemológicos.</i>	120
--	-----

<i>a) <u>La teoría de la relatividad de Albert Einstein.</u></i>	120
--	-----

<i>b) <u>La Filosofía existencial.</u></i>	122
--	-----

- <i>El pensamiento fenomenológico.</i>	
- <i>Un breve apunte sobre el espacio.</i>	123

- <i>El espacio vivido. El sentido de "Espaciar".</i>	126
---	-----

• <i>El problema del espacio desde la cuestión antropológica. Aproximación al concepto "Geworfen" Arrojado – instalado.</i>	129
---	-----

<i>a) <u>El hombre arrojado en el mundo.</u></i>	
<i><u>El concepto de "circunstancia" e Ortega.</u></i>	130

<i>b) <u>El hombre instalado en el mundo. El concepto de "religación" en Zubiri.</u></i>	137
--	-----

<i>c) <u>Aproximación a la Antropología relacional.</u></i>	
<i><u>Clave para entender la arquitectura.</u></i>	143

• <i>El topoánalisis; paso previo para entender la definición ambital de arquitectura.</i>	166
--	-----

<i>a) <u>Espacio e intimidad.</u></i>	146
---------------------------------------	-----

<i>b) <u>El espacio y la elaboración de imágenes.</u></i>	152
---	-----

• El espacio existencial en arquitectura.	160
a) <u>La arquitectura del lugar.</u>	160
b) <u>La construcción de mundo.</u>	165
c) <u>Implicación gnoseológicas de la</u> <u>"construcción de mundo".</u>	167
d) <u>Imagen del espacio, espacio de vida, espacio de la</u> <u>arquitectura.</u>	167
e) <u>De la imagen del espacio al espacio real.</u> <u>Escala y Canon dos conceptos clave.</u>	170
f) <u>Diversos niveles del espacio. Del espacio físico</u> <u>al ámbito.</u>	177
- El nivel físico.	
- El nivel perceptivo.	
- El nivel psicológico.	
- El nivel ambital.	

PARTE III: <u>EVOLUCIÓN DEL ESPACIO SAGRADO DESDE EL CONCEPTO DE ÁMBITO. LA GÉNESIS DE LOS ESTILOS ARQUITECTÓNICOS EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA SAGRADA</u>	183
Capítulo 8: PRECISIONES PRELIMINARES: LO SAGRADO, LO SIMBÓLICO Y LO FESTIVO	185
• Aproximación gnoseológica al concepto de "lo sagrado".	187
a) <i>Lo simbólico y lo sagrado.</i>	187
b) <i>Dos regiones de la realidad: profano y sagrado.</i>	193
• Aproximación etimológica y fenomenológica al concepto de "sagrado".	195
a) <i>Lo sagrado en los griegos.</i>	196
b) <i>Lo sagrado latino.</i>	199
c) <i>Lo sagrado y la trascendencia.</i>	
<i>Lo sagrado Cristiano.</i>	202
- <i>Algunos apuntes etimológicos.</i>	
- <i>La vivencia cristiana de lo sagrado.</i>	
- <i>El acceso al conocimiento de Dios.</i>	
• La Liturgia como acontecimiento lúdico festivo.	214
a) <i>La temporalidad de lo festivo.</i>	214
b) <i>El ámbito de lo festivo y la aprehensión de la realidad.</i>	218
c) <i>El carácter lúdico del rito.</i>	225

Capítulo 9: EVOLUCIÓN DE LOS DISTINTOS ESTILOS DE LA ARQUITECTURA SAGRADA CRISTIANA A TRAVÉS DEL CONCEPTO DE ÁMBITO	230
• Un breve apunte sobre el estilo arquitectónico.	230
a) <u>La metodología genética relacional en el estudio de los estilos arquitectónicos.</u>	232
• Los primeros cristianos. El ámbito comunitario.	234
a) <u>El tránsito a la Basílica. Arquitectura bizantina. El nacimiento de la arquitectura cristiana.</u>	236
- Origen y génesis del modelo basilical desde la arquitectura griega.	237
- Concepciones espaciales griegas.	238
- Implicaciones en la arquitectura.	241
• La elección del modelo basilical para dar expresión al ámbito de camino.	243
a) <u>La integración del espacio interior romano y el templo griego para dar cuerpo a la direccionalidad.</u>	243
b) <u>La búsqueda de desmaterialización mural.</u>	251
c) <u>Diferenciación jerárquica a través del estudiado empleo de la luz.</u>	252
• Santa Sofía: la creación del ámbito celeste.	253
a) <u>La búsqueda de una arquitectura imperial.</u>	253
b) <u>La mística de la luz.</u>	254
c) <u>La creación de un ámbito como interferencia creadora de los elementos anteriores.</u>	257
• El Románico: el ámbito del misterio.	263
a) <u>La búsqueda de una arquitectura orgánica.</u>	263
b) <u>El ámbito del misterio.</u>	266
c) <u>Lo simbólico como expresión del ámbito del misterio. Algunas claves pictóricas para la comprensión del ámbito arquitectónico.</u>	270

• <i>Arquitectura gótica: el ámbito de contemplación celeste.</i>	275
a) <i><u>La desaparición del muro. La identificación forma – función.</u></i>	275
b) <i><u>Correspondencia macrocosmos – microcosmos.</u></i>	277
c) <i><u>Teoría medieval de la belleza.</u></i> <i><u>La mística de la luz.</u></i>	282
d) <i><u>Los sentidos como vía de conocimiento.</u></i>	286
e) <i><u>Gótico y escolástica.</u></i>	287
f) <i><u>La creación del ámbito celeste.</u></i>	290
• <i>Renacimiento: el ámbito de perfección.</i>	292
a) <i><u>Ampliación de la idea de correspondencia macrocosmos y microcosmos.</u></i>	293
b) <i><u>La perspectiva artificial y perspectiva natural.</u></i>	296
c) <i><u>Teoría Renacentista de la belleza y visión del mundo. El ámbito de perfección.</u></i>	302
• <i>Barroco: el ámbito festivo de participación en la gloria celeste.</i>	305
a) <i><u>Categorías arquitectónicas que moviliza.</u></i>	305
b) <i><u>Dos modos de entender la creación arquitectónica: objetivismo - subjetivismo.</u></i>	308
c) <i><u>Ciencia, cosmología y arquitectura Barroca.</u></i>	312
d) <i><u>El Barroco como arte del pueblo. El ámbito de participación en la gloria celeste.</u></i>	315
• <i>Los siglos XVIII y XIX: nuevos materiales.</i>	319
a) <i><u>El metal y el cristal: la arquitectura abierta.</u></i>	321

PARTE IV: <u>LA GENÉISIS DE UN NUEVO ÁMBITO ARQUITECTÓNICO: EL SIGLO XX COMO LA VUELTA AL ORIGEN DEL ÁMBITO COMUNITARIO</u>	327
Capítulo 10: SITUACIÓN HISTÓRICO FILOSÓFICA DEL PERIODO DE ENTREGUERRAS. LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL	328
<ul style="list-style-type: none"> • La recuperación de la existencia. • Modos de conocimiento acordes a los diferentes tipos de realidad. • Persona y Libertad. • La Comunidad y el lenguaje. 	329 332 339 342
Capítulo 11: MOVIMIENTO LITÚRGICO	351
<ul style="list-style-type: none"> • Aproximación histórica. <ul style="list-style-type: none"> a) <i>Fase de restauración.</i> b) <i>Fase académica.</i> c) <i>La fase pedagógica. Romano Guardini.</i> <ul style="list-style-type: none"> - <i>El movimiento de juventud. Espíritu de renovación.</i> - <i>La liturgia como fuente de la vida religiosa.</i> <ul style="list-style-type: none"> 1. <i>Superación del esquema dilemático corporalidad - espiritualidad).</i> 2. <i>La recuperación de lo simbólico como vía de acceso al misterio.</i> • Aspectos que cabe destacar a la luz de las reflexiones del movimiento litúrgico. <ul style="list-style-type: none"> a) <i>El templo como expresión de la construcción personal y comunitaria.</i> b) <i>La presencia real de Cristo en el templo.</i> c) <i>La presencia real de Cristo en la Eucaristía a la luz de las reflexiones de X. Zubiri</i> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Análisis filológico.</i> - <i>Qué es el pan en el que Cristo está presente.</i> - <i>Qué significa la conversión del pan.</i> - <i>Qué es ser real.</i> - <i>Qué es el pan como alimento.</i> 	351 351 355 357 357 360 360 362 366 366 371 374 374 375 376 377 380

-	<i>Qué es la realidad de la presencia de Cristo en el pan consagrado.</i>	381
-	<i>En qué consiste la presencia real.</i>	382
-	<i>El modo de presencia real del cuerpo de Cristo en el hombre.</i>	384
d)	<u><i>La liturgia como Comunicación - Comunión.</i></u>	386
e)	<u><i>La esencia del banquete eucarístico.</i></u> <u><i>La comunidad.</i></u>	389

PARTE V: <u>ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS ESTRUCTURALES Y LA INCORPORACIÓN DE NUEVAS CONSTANTES ARQUITECTÓNICAS EN LA ARQUITECTURA SAGRADA DEL SIGLO XX DESDE SUS OBRAS Y AUTORES</u>	397
Capítulo 12: EL ESPACIO CENTRADO	398
• Antecedentes.	398
• Constantes arquitectónicas.	407
a) <i>Unificación del espacio como un todo orgánico. Despliegue “de dentro hacia fuera”.</i>	407
b) <i>Comunicación interior – exterior. Una arquitectura Barroca.</i>	415
Capítulo 13: LOS NUEVOS MATERIALES Y POSIBILIDADES TÉCNICAS	426
• Antecedentes.	426
• Constante arquitectónica: Sinceridad en el empleo de los materiales. La sobriedad.	432
Capítulo 14: LA PROGRESIVA ABSTRACCIÓN. LOS ESPACIOS DIÁFANOS	438
• Antecedentes	438
• Constantes arquitectónicas.	449
a) <i>Incorporación de la luz como un elemento arquitectónico de máxima importancia.</i>	449
b) <i>Economía y Sencillez en los espacios y edificios.</i>	460
Capítulo 15: EL ESTILO DE LA ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA	464

CONCLUSIONES	473
• CUESTIONES DE TIPO METODOLÓGICO	473
• CRÍTICA ARQUITECTÓNICA	474
• DISEÑO DE LOS ESPACIOS CELEBRATIVOS	476
a) <i>El templo debe recuperar la capacidad emoción poética de lo sagrado.</i>	476
b) <i>El espacio debe configurarse orgánicamente de tal modo que quede perfectamente clara la función celebrativa y se posibilite la participación activa y real de la comunidad.</i>	482
c) <i>El diseño arquitectónico debe tener en cuenta que el templo no es una suma de espacios, sino una integración de ámbitos dialógicos y de presencia.</i>	484
• DIMENSIONES EXISTENCIALES CONSTITUTIVAS EN LA ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA. UNA REFLEXIÓN FINAL.	486
a) <i>Existe una conexión interna entre los espacios celebrativos contemporáneos y la filosofía dialógico - existencial y personalista.</i>	486
b) <i>La arquitectura sacra debe ser expresión de construcción personal y afirmar decididamente la posibilidad de habitar el mundo.</i>	490
APÉNDICE DE IMÁGENES	490
• COMIENZOS Y DESARROLLO	501
• PROYECCIÓN HACIA EL FUTURO	507
BIBLIOGRAFÍA	513
• FUENTES GENERALES	515
<u>Libros</u>	515
<u>Artículos</u>	530
• FUENTES ESPECÍFICAS	531
<u>Libros</u>	531
<u>Artículos</u>	538
<u>Revistas</u>	543

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN.

«El verdadero problema del arte es un problema ontológico [...]. El artista quiere comunicar existencia, no simplemente hacer algo bello».¹

«El interés del arte estriba en proporcionarnos un caso particularmente nítido, puro y arquitectónico de la extensión de un ser único en una diversidad de planos existenciales».²

La arquitectura, como un acto que consiste en fundar lugares de especial significación frente a un espacio amorfo y homogéneo, se encuentra inserta en el ámbito de lo sagrado. Sin embargo, intuimos que existe un “algo otro” que contribuye a la instauración de lo sacro y no se limita a la capacidad que posee el arquitecto para interpretar el espacio. Por otro lado, sabemos que la irrupción de lo sagrado no tiene por qué estar alojada en un edificio, a pesar de lo cual la historia del arte nos brinda numerosos ejemplos de la fecunda relación entre la experiencia de lo sagrado y la arquitectura. La relación peculiar que se establece entre estos dos ámbitos - lo sagrado y la arquitectura -, y cómo se ha interpretado a lo largo del último siglo es el substrato sobre el que se monta la presente investigación para llegar al fundamento antropológico que subyace en la necesidad de dar expresión en forma de edificio a la experiencia de lo sagrado.

Para analizar dicha relación necesitamos un método adecuado que se adapte a las exigencias del tema investigado. La pregunta por el Arte Sacro en general, debido al contenido que le es inherente, se nos presenta como una cuestión de carácter eminentemente **ontológica**. En el acto de preguntar se despliegan ante nosotros, al menos, dos estratos de realidad: lo *sensible* y lo *“suprasensible”* - profundo, no cuantificable -. Estos niveles están basculando en una fina dialéctica de interrelación que, si no se conceptualiza de un modo apropiado, puede conducirnos hacia un campo especulativo estéril. Esto se debe a que partimos de una constatación que, aunque olvidada en ocasiones, ha constituido el punto de inflexión de la reflexión estética en el siglo XX: la existencia de diferentes planos de realidad en la obra de arte que superan en profundidad y riqueza ontológica la mera fisicidad, ya que a medida que se despliegan en la experiencia estética nos ofrecen un mayor grado de actualización del ser. A partir de esta afirmación, nos encontramos con la pregunta que establece la relación entre la estética, lo sacro y la arquitectura: ¿Qué medios *expresivos* moviliza el hombre para que éstos se tornen en *expresantes* y faciliten la instauración de relaciones de presencia con lo profundo? Si concretamos la pregunta, referida a la Arquitectura Sacra, observamos que el estudio de ésta no se puede hacer bajo unos parámetros cualesquiera, ya que la configuración del espacio sagrado tiene por meta crear un

¹ HERSCH: *L'être et la forme*, p.190. Cit. por DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol I. *El Objeto Estético*, Fernando Torres editor, Valencia, 1982, p.179. [Trad. cast. de Román de la Calle].

² Cf. SOURIEAU, ETIENNE: *La correspondencia de las artes. Elementos de Estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p.90. [Trad. cast. de Margarita Nelken].

lugar donde esas relaciones de presencia se dan de un modo eminente. Si obviamos esta cuestión fundamental - la hierofanía del ser que a modo de presencia se produce en un templo religioso- quedamos expuestos a reducir la pregunta por la Estética de la Arquitectura Sacra a un ejercicio de esteticismo vacuo.

Por estas razones, se impone la necesidad de articular la investigación a partir de distintos niveles: metodológico, histórico crítico y analítico. Los niveles no tienen una progresión lineal ni circular, ya que no poseen carácter inclusivo, ni consisten en departamentos estancos. Se trata de un modo de aproximación en espiral en el que los niveles van alcanzando una mayor concreción, al tiempo que se copertenecen.

Nivel metodológico

En una primera parte se aclaran cuestiones de tipo **metodológico**, que si bien no es posible trazarlas de un modo geométrico, nos van a permitir fundamentar un modo de reflexión acerca del arte desde la **estética relacional**, como aquella que se ajusta a las exigencias de la experiencia estética que se adentra en el ámbito de lo sacro y que permite hablar del carácter gnoseológico de ésta.

Para descubrir este aspecto ha sido necesario cubrir tres fases:

1.-A través de un recorrido histórico, que no pretende ser una exposición exhaustiva de todas las tendencias filosóficas en torno al problema, se pretende mostrar cómo desde los orígenes del pensamiento occidental se han producido una serie de escisiones conceptuales que han relegado la estética al plano del conocimiento sensible desligado del inteligible, aquel que es capaz de penetrar en el sentido de lo real. Estas escisiones han dado como resultado planteamientos reduccionistas (objetivismo, subjetivismo...) incapaces de desentrañar la compleja relación que existe entre estética y conocimiento de la realidad. Ni el prejuicio objetivista ni los postulados subjetivistas, basados en escisiones, sirven como herramientas gnoseológicas válidas para la comprensión del arte.

2.- Sigue un análisis ontológico que trata de desentrañar una serie de extrapolaciones metodológicas que se producen cuando se procede de modo unívoco con el estudio de diferentes modos de realidad - objetos y ámbitos - que exigen modos de conocimiento propios: El modo de conocimiento que se adapta a los objetos no es válido para otro tipo de realidades peculiares como son los ámbitos. Dentro de este tipo de realidades entrarían las obras de arte.

3.- Se extraen las consecuencias gnoseológicas de estas escisiones en el arte contemporáneo. Éstas sólo se superan a través de la propuesta de una estética relacional, que consideramos idónea para penetrar en el sentido profundo del arte. Para ello es necesario desentrañar los problemas gnoseológicos que se derivan de un discurso estético fundamentado en esquemas de conocimiento dilemáticos:

"físico sensorial", "profundo - inteligible". Analizaremos cómo el arte contemporáneo ha ahondado en estas escisiones llegando a posturas conceptualmente irreconciliables: los que igualan *forma* a *figura* la toman en su fisicidad descarnada, y los que optan por la forma pura en el sentido de contenido trascendente ante el que el objeto (en el plano físico) se presenta como una rémora.

Una vez desentrañadas las disyunciones a las que nos llevan estos planteamientos reduccionistas, esbozaremos las categorías fundamentales para una estética relacional.

Para ello, la primera cuestión que exige ser clarificada es la integración de sentimiento e inteligencia como clave para poder abordar un adecuado análisis del arte contemporáneo en general y la arquitectura sagrada en particular. Esta aproximación la llevaremos a cabo tomando como interlocutor a Xavier Zubiri. La clave que aporta Zubiri es la *inteligencia sentiente* como el modo en que el hombre conoce la realidad. Para esto es fundamental la distinción entre potencias y facultades: el sentir y el entender son potencias que al unirse forman una única facultad que constituye un sólo acto. En el orden gnoseológico esta distinción nos va a permitir otorgar el rango que le pertenece al sentimiento dentro de la teoría del conocimiento, superando el esquema *conceptualidad - sensualidad*.

La segunda cuestión que es necesaria esclarecer es la relación conceptual que se establece entre el sujeto y el objeto estético. Esto se llevará a cabo desde dos vertientes: *Aproximación gnoseológica* y *Aproximación ontológica*. La primera tratará de superar la subjetividad y el relativismo de la experiencia estética en cuanto modo de acceso al conocimiento de la realidad. Este planteamiento exige romper la falsa relación que equipara el conocimiento objetivo al conocimiento de los objetos. Zubiri salva este dilema atendiendo a la realidad como lo que se presenta aprehendido sentientemente. Desde aquí podemos hablar de la belleza como relación. La belleza no es una cualidad sensible que añadamos a las cosas en la percepción de ellas y allende ellas, sino algo que se actualiza en la inteligencia sentiente. La belleza, al igual que la verdad y el bien, no añade ninguna nota a la realidad sino tan sólo actualiza. La aproximación ontológica tratará de perfilar la realidad peculiar de la obra de arte que supera en riqueza ontológica a los meros objetos y que tampoco consiste en una proyección del sujeto. La aproximación fenomenológica y existencial a la obra de arte nos mostrará cómo ésta se encuentra constituida por diversos niveles que, estructurados e integrados, constituyen una realidad espacio temporal de orden superior a los meros objetos. Este modo de realidad proporciona una redefinición del término objetividad: ésta será la fidelidad a los distintos planos del ser. Este modo peculiar de realidad, que denominamos ámbito, exige un método adecuado de conocimiento, ya que no posee una existencia autónoma al margen de la relación que establece con el sujeto. Además, su estructura peculiar en niveles de realidad le confiere un poder de remisión a los estratos más profundos de la realidad. Este aspecto nos lleva a repensar un tema fundamental: la verdad en la obra de arte.

Entendemos la creación artística como un proceso de apertura de posibilidades nuevas de comprensión, horizontes nuevos en los que la imagen se

torna locuente. La imagen, tomada en su riqueza inagotable de sentidos posibles, se nos presenta como una invitación a ir más allá de las coordenadas prefijadas de comprensión de la realidad.

Desde este planteamiento podemos definir la belleza desde la estética relacional como aquello que se actualiza ante nosotros obedeciendo al despliegue de su ser. Desde la estética relacional, la percepción estética entra en la esfera del conocimiento, ya que la obra de arte se despliega ontológicamente abriendo la profundidad de su ser como lo que de un modo verdadero se manifiesta. La belleza consistirá en el modo como se nos muestra el despliegue del ser en su apertura hacia la verdad en la percepción estética.

La estética relacional nos permite vincular, en el proceso de acceso a la verdad, lo aparente con lo profundo, lo indirecto con lo inmediato, la distancia con la presencia.

Análisis histórico - crítico.

Una vez establecidos los parámetros metodológicos que consideramos adecuados para la reflexión estética, los emplearemos para realizar un análisis **histórico crítico**, para lo cual estudiaremos las relaciones y conexiones que existen entre el arte y la arquitectura, ya que ésta se ve condicionada por una serie de factores -técnicos, funcionales, económicos, políticos...- que la convierten en una disciplina sumamente compleja. Por esto, estudiaremos las diversas definiciones que se han hecho de la arquitectura desde la historia del arte – arquitectura como función, técnica, espacio, expresión de una época, teoría de la *Einfühlung*...- haciendo un análisis crítico de las mismas desde la *estética relacional*. Este apartado tiene como objeto definir el enfoque que entendemos más adecuado para abordar el análisis de la arquitectura sacra. Entendida la arquitectura como fenómeno vital de carácter global, incluye muchos de los aspectos reseñados, que de modo aislado nos parecen insuficientes para la comprensión de la misma. El recorrido crítico a través de las diversas interpretaciones del sentido de la arquitectura nos va a permitir aclarar una serie de distinciones clave para la comprensión de la arquitectura sacra actual:

1. Distinción entre utilidad y funcionalidad.
2. Amplitud gnoseológica de la técnica como vía de acceso al conocimiento de lo real, la relación que existe entre voluntad, proyecto y configuración de mundo.
3. El modo de percepción holística que exige el conocimiento de la arquitectura que no sólo moviliza el nivel conceptual, sino que implica entrar en juego de modo activo receptivo asumiendo la impronta que el edificio a nivel psíquico e incluso fisiológico imprime en nuestro ánimo.
4. Importancia del *habitar*, como el conjunto de relaciones de encuentro que el hombre establece con la realidad que le rodea, para comprender

que la arquitectura da cuerpo en forma de ámbitos a este plexo relacional. Para llegar a este punto es necesario definir dos actitudes radicales del hombre en la relación que establece con el mundo que propician dos modos de experiencia existencial y por tanto la configuración de ámbitos: el *hombre arrojado* en el mundo y el *hombre instalado* en el mundo. Estas distinciones nos van a permitir tender los lazos que ponen en relación la antropología, la ética y creación arquitectónica.

5. La conexión anterior nos conducirá a la explicación de lo que entendemos por antropología relacional: aquella que parte de la existencia humana como radicalmente instalada en el mundo, desarrollándose desde la apertura hacia los otros y la realidad circundante. Esta apertura radical del ser del hombre permite que la realidad circundante se convierta en *íntima*, en el sentido de que es incorporada a la configuración de su ser personal. Por esto se hará necesario estudiar cómo el hombre crea espacio en la medida en que despliega su existencia. En las nociones de escala y de canon encontraremos la mediación entre los dos niveles de realidad ineludibles para la comprensión de la arquitectura: el *espacio físico* y el *ámbito*.
6. Se hace necesario realizar una serie de precisiones en torno a los conceptos de espacio y tiempo, sin las cuales no es posible la comprensión de la arquitectura. Por un lado, hablaremos de espacio físico, espacio psicológico, espacio perceptivo y ámbito. Además trataremos de aproximarnos a la dimensión peculiar del tiempo del rito y de la fiesta, que resalta los momentos de especial significación frente a la homogeneidad del tiempo profano.

Análisis genético relacional.

Establecido el fundamento antropológico del quehacer arquitectónico como creación de ámbitos, pasaremos al **análisis genético relacional** de los diferentes estilos arquitectónicos del pasado desde la noción de ámbito. Este proceso se despliega en un doble momento: análisis de los estilos arquitectónicos del pasado y diagnóstico del presente.

El primer momento consiste en un recorrido que se hace utilizando el método genético, que se basa en la comprensión del nacimiento del estilo desde su despliegue interno - factores sociales, económicos, sociales, técnicos... -, atendiendo además al modo en que el hombre ha creado relaciones de encuentro con la realidad a lo largo de la historia y las ha concretado dando origen a los diversos estilos arquitectónicos. Consideramos que es necesario rescatar los eones de la cultura occidental que se han ido dando en el marco de la arquitectura sagrada para poder reconstruir la totalidad del discurso. Por eso el método hermenéutico que proponemos para la comprensión de la arquitectura sacra contemporánea consiste en un método en espiral que nos obliga a volver una u otra vez sobre los núcleos generatrices que entretejen el horizonte de comprensión.

Este sucinto recorrido por diversos estilos arquitectónicos, a la luz del método genético, y desde la evolución del concepto de ámbito, no pretende ser un resumen de la historia de la arquitectura. Tiene por objetivo poner al descubierto determinadas claves arquitectónicas indispensables para la comprensión de la arquitectura sacra actual. El estudio de la génesis de los estilos arquitectónicos nos posibilitará delimitar el tipo de ámbito al que dieron cuerpo - ámbito comunitario, de camino, de misterio, festivo, de perfección ...- para posteriormente observar cómo estos han sido integrados en la creación del ámbito que trata de crear la arquitectura sacra contemporánea. De un modo complementario, el método genético, aplicado a la comprensión de los espacios sagrados, impone la necesidad de clarificar acontecimientos de carácter relacional que tienen lugar en el interior del templo, y que contribuyen a conformar la noción de estilo en la arquitectura sagrada cristiana: el rito, lo lúdico - festivo, lo simbólico y lo sagrado. Además, deberemos precisar en qué consiste la relación dialógica peculiar que se establece entre Dios y el hombre en el ámbito de lo sagrado cristiano, ya que la evolución de los estilos en la arquitectura cristiana consiste en una interpretación espacial del modo en que se ha desplegado este ámbito a lo largo de la historia.

Precisado lo que entendemos por estilo, desde la teoría de los ámbitos, y cómo estos han tomado cuerpo a lo largo la historia, pasaremos al segundo momento del análisis genético relacional investigando la relación profunda que subyace entre la filosofía dialógico personalista, el movimiento litúrgico y la creación del nuevo estilo en la arquitectura sacra contemporánea. Para ello, siguiendo el método genético, tendremos que articular dos procesos complementarios: situación histórico filosófica de principios del siglo XX y período de entreguerras, en concreto el personalismo dialógico, y la revisión que supuso el movimiento litúrgico. El primer punto nos permitirá precisar cómo aparecen unos temas donde se centra el interés filosófico - el problema de la existencia, la persona, la trascendencia, el espíritu, la libertad, la comunidad, el lenguaje...- que van a ser asumidos por los arquitectos en su preocupación por crear un espacio para el culto acorde a las exigencias de expresión de una nueva época. Este recorrido requiere el análisis complementario de lo que significó el movimiento litúrgico como momento de recuperación de las raíces que alimentan la vida del espíritu cristiano y que entronca, por los temas que revisa - comunidad, persona, cuerpo, espíritu, participación, compromiso...-, con la revisión antropológica que realiza la filosofía dialógico - personalista. Este análisis nos posibilitará establecer una serie de conexiones fundamentales para valorar la configuración interna del templo contemporáneo: vinculación de lo íntimo personal con lo comunitario, la oración privada con el culto público, la norma dogmática con la emoción contenida del sentimiento religioso, las formas expresivas con la vinculación con lo profundo, además, deberemos investigar el *fundamento cristológico* del espacio cristiano, es decir, la identificación del templo de Dios con Cristo. El Templo será interpretado como expresión de la presencia real de Cristo y la construcción personal y comunitaria.

Este recorrido permitirá esclarecer cómo la nueva concepción arquitectónica integra en su configuración interna una serie de constantes arquitectónicas -

unificación orgánica del espacio, despliegue de dentro hacia fuera, comunicación interior y exterior, sobriedad, economía, sencillez, rango arquitectónico de la luz...-, que ya estuvieron presentes en algunos estilos del pasado, y que la nueva necesidad de dar expresión al espacio existencial, entendido como ámbito, recupera actualizándolas a través de nuevas soluciones técnicas. Una vez establecido este paralelismo, constataremos en qué medida la arquitectura sacra contemporánea sólo es comprensible desde fundamentos antropológicos que implican el modo en que el hombre despliega su existencia en el mundo a través de la creación de ámbitos y cómo la renovación de formas arquitectónicas, si pretende autenticarse como estilo arquitectónico, debe ir acompañada de una profunda reflexión filosófica y litúrgica .

En primer lugar, me gustaría mostrar mi agradecimiento a la *Escuela de Pensamiento y Creatividad*, promovida por D. Alfonso López Quintás, ya que gracias a esta iniciativa he podido participar de un espíritu que me ha permitido desarrollar una actitud crítica y una metodología acorde a la diversidad de los fenómenos vitales. Debo, por tanto, un profundo agradecimiento a los miembros permanentes del seminario de la *Escuela de Pensamiento y Creatividad*.

La *Fundación Instituto de las Artes*, la cual preside D. Antonio Puerta, me ha brindado la posibilidad de participar en el *Seminario Permanente de Investigación Artística*. Debido en gran parte a la creación de este foro se han incorporado capítulos fundamentales en el presente trabajo. En este sentido considero clave las aportaciones de D. Antonio Juárez Chicote, quien ha leído la mayor parte de los textos, haciendo valiosas sugerencias y aportaciones críticas.

Agradezco a *La Fundación Tomillo* las posibilidades que me ha brindado. Debo mencionar de un modo señalado a D. Luis María López - Aranguren y Luis Ruiz del Árbol, los cuales apostaron animadamente desde un principio por la conclusión del presente trabajo. Agradezco la comprensión y apoyo del equipo de personas con las que trabajo a diario.

Me gustaría agradecer al personal de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, en especial a Eva Fuentes y Esperanza García - Riego, por su total disponibilidad para facilitarme todo el material bibliográfico requerido para la investigación, así como por su asesoramiento permanente y desinteresado.

Por otra parte, me gustaría reconocer su apoyo a aquellos con los que comparto inquietud filosófica y amistad: Julián, Montserrat, Javier, Isabel, Rubén, y, en especial, a Isabel García Brun y Jorge Corral Busto con quienes comencé esta aventura.

Debo agradecer de un modo especial a mi familia el apoyo incondicional que he recibido: a mis padres, abuela y hermanos por su aliento constante; las correcciones críticas realizadas por José Aymá que han ayudado en numerosas ocasiones a precisar el discurso; a mis tías Manuela, Josefa y M^a Carmen, interlocutoras permanentes en todas las vicisitudes; a mi madrina M^o Luisa, que me ha enseñado a poetizar la existencia, y a Sara por su comprensión y paciencia.

Por último, mi más profundo agradecimiento a D. Alfonso López Quintás que no sólo ha seguido con dedicación y sabio consejo las evoluciones de la investigación, sino que ha posibilitado las condiciones de encuentro necesarias para la realización de este trabajo.

Madrid, 2 de febrero de 2003

PARTE I

APROXIMACIÓN METODOLÓGICA PARA UNA ESTÉTICA RELACIONAL

APROXIMACIÓN METODOLÓGICA PARA UNA ESTÉTICA RELACIONAL. LA SUPERACIÓN DEL DILEMA "SENSIBLE – INTELIGIBLE".

En principio, entendemos la estética, en su acepción más general, como una «*reflexión acerca del arte*»³ que se realiza con el objeto de llegar a alcanzar una mayor comprensión del sentido de la existencia del hombre. Se trata de una vía de acceso más para el conocimiento del hombre.⁴ En este sentido podemos hablar de una *Estética Antropológica* en la que la reflexión sobre el arte nos lleva al descubrimiento de «*un trasfondo antropológico común*»⁵.

Esto es posible porque partimos de la tesis de que *no existe estética sin ontología*⁶. Despojar la estética de su componente eminentemente ontológico hace de esta disciplina una especie de esteticismo descriptivo, estéril en orden a descubrir el sentido de lo real. No se trata de atribuir al arte una función que no le es propia, a modo de extrapolación metodológica, reduciéndolo a un «*medio para*» el servicio de la filosofía. Se trata de acercarse al arte como un «*medio en*» el que tiene lugar el proceso reflexivo: «*El arte no es Filosofía, pero quiere ser, como ella, una participación activa en el proceso genético del ser*»⁷.

La experiencia estética es una experiencia *relacional*, ya que, al menos, intervienen dos polos en el proceso; la persona (como espectador, artista, crítico, historiador...) y la obra de arte⁸. El sentido del arte no se alcanza a comprender si no se tiene en cuenta la experiencia primigenia que establece el hombre con el entorno y que nutre su existencia. Nos dice López Quintás: «*Para valorar el arte contemporáneo, debemos penetrar en el trasfondo filosófico que late en la forma actual de concebir las relaciones del hombre y el universo. Todo lo que el hombre hace lo realiza distendiéndose, abriéndose al entorno. Qué diferentes modos ofrece esta apertura y a qué falsas vías conduce su desconocimiento es uno de los temas decisivos del pensamiento actual*»⁹.

³ Cf. BAYER, RAYMOND: *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 7. [Trad. cast. de Jasmin Reuter].

⁴ Esta afirmación no se hace desde un talante reduccionista pensando que el arte sea la esfera única y privilegiada de la experiencia estética, ya que fenómenos tan dispares como un paisaje, una obra de arte o un rostro, pueden originar experiencias estéticas de diversa índole.

⁵ Cf. JIMENEZ, JOSÉ: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Tecnos, Madrid, 1998, p.37.

⁶ «*La Estética, al estudiar una experiencia que es originaria, reconduce el pensamiento y quizás la misma consciencia al origen. Ahí reside su principal aporte a la filosofía [...]. Determinar lo que hace posible la experiencia estética es siempre una cuestión crítica, que puede responderse orientando la crítica hacia una fenomenología y luego hacia una ontología*». Cf. DUFRENNE, MIKEL: «*L'apport de L'Ésthétique à la Philosophie*». *Esthétique et Philosophie* – I, Cit. por DE LA CALLE, ROMAN, en el proemio de la obra de DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética I. El objeto estético*, Fernando Torres editor, Valencia, 1982, p.7. [Trad. Cast. Román de la Calle].

⁷ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Conocer y sentir arte abstracto y arte sacro*, Editora Nacional, Madrid, 1967, p.297.

⁸ «*La consumación de la experiencia estética demanda, por parte de los individuos receptores, una actitud dinámica y de confrontación con la obra o propuesta artística, lo que en cierta medida los convierte en recreadores de ella. La creatividad estética se despliega tanto en la producción como en la recepción, en los dos momentos de intervención del individuo en todo proceso estético*» Cf. JIMENEZ, JOSÉ: *Imágenes del hombre*, p.124.

⁹ Cf. *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Editorial Verbo Divino, Navarra, 1991, p. 107.

Nuestra propuesta estética parte de la constatación hermenéutica fundamental: el arte puede ser *leído y comprendido*. Lo incommunicable no entraría, por tanto, dentro de la esfera de la creación artística. En este sentido no podemos entender la estética si la alejamos de una actitud hermenéutica que presupone la apertura de la obra de arte. Gadamer llega más lejos afirmando que «*la hermenéutica contiene a la estética*»¹⁰. La Estética presupone el marco comunicativo en el que tiene lugar la obra de arte. Esto implica pensar que la creación artística parte de una intención clara de "*querer decir algo*". Aunque no quiera decir nada, en esa negación se establece ya el enlace comunicativo. Es decir, la obra de arte se desplegaría en un doble sentido. Por un lado, nos habla de un mundo o propuesta de mundo en el que se establecen los sentidos de referencia y, por otro, nos habla de nosotros mismos en cuanto intérpretes de ese mundo¹¹.

Sin embargo, existe una cuestión conceptual que dificulta este afán integrador: la escisión entre *lo sensible y lo inteligible*. Este dilema se articula en el esquema "*sujeto cognoscente – objeto de conocimiento*", que a lo largo de la historia se ha producido en un continuo oscilar entre concepciones objetivistas y subjetivistas¹². Como consecuencia de esto, se ha producido una fragmentación gnoseológica entre *estética y metafísica, sentimiento y entendimiento*.

Este despojamiento ontológico de la realidad ha dado como resultado que el nexo que unía el pensar y el ser se adelgace hasta casi desvanecerse en el siglo XX, lo que ha producido una nivelación homogeneizante hacia los estratos más superficiales de la estructura profunda que presenta la realidad. El análisis que nos muestra la articulación de este proceso nos permitirá hacer una depuración metodológica en orden a establecer las bases que nos permitan elaborar una estética *relacional*. Para ello vamos a esbozar, a modo de pinceladas, momentos que nos parecen decisivos para entender de dónde procede la insuficiencia metodológica que se presenta al abordar cuestiones fundamentales de la estética¹³.

¹⁰ Cf. GADAMER, HANS-GEORG: *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, p.59. [Trad. Cast. Antonio Gómez Ramos].

¹¹ «*La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubierto [...]. Comprender lo que una obra le dice a uno es entonces, ciertamente un encuentro consigo mismo*». Ibid., p. 60.

¹² «*Se cree, generalmente, que la estética en sus orígenes fue una teoría objetivista de la belleza, y que en tiempos modernos se ha convertido en subjetivista. Esta opinión es errónea. Existía ya a principios de la Antigüedad, y durante la Edad Media, una teoría subjetivista de la belleza, mientras que durante el período moderno se conservó durante mucho tiempo la teoría objetivista. Lo más que puede decirse es que en la estética antigua y medieval predominó la teoría objetivista, y en tiempos modernos la subjetivista*». Cf. TATARKIEWICS, WADYSLAW: *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 231. [Trad. Cast. Francisco Rodríguez Martín].

¹³ No se trata de hacer una descripción de la historia de la estética, ya que una labor de estas características sería tan inabarcable como innecesaria para este trabajo. Se trata de rescatar momentos clave que nos servirán como base a nuestra reflexión.

Capítulo 1: ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

La separación antedicha no se produce de un modo repentino en un momento determinado de la historia del pensamiento, sino que es fruto de un proceso largo y continuado que se inicia en los orígenes mismos del pensamiento occidental. El análisis de una serie de momentos especialmente significativos nos permitirá comprender esta evolución.

- Los pitagóricos. La identificación primigenia.

Para Anaximandro, el mundo se revelaba como *Kosmos*, como una comunidad de cosas sujetas a un orden y a una justicia. Se trata de un acaecer natural gobernado por la eterna *diké*, es decir, el ser que se manifiesta por encima de lo caótico, lo fugaz, lo cambiante.¹⁴ Los pitagóricos recogieron esta noción e instauraron el ideal de medida, tomando como modelo la totalidad de la naturaleza que se presentaba con un carácter totalmente cíclico y uniforme. Lo interesante de este planteamiento es que *«su concepción llevaba en germen desde un principio una futura y nueva armonía entre el ser eterno y el mundo de la vida humana y sus valores»*¹⁵. Llegaron a una conjunción integradora entre los diferentes órdenes de realidad a través de la noción de *armonía*.

La correspondencia entre los dos planos – *el sensible y el inteligible* – es algo que los pitagóricos investigaron y desarrollaron con gran éxito dando lugar a lo que podríamos llamar *«la primera y fundamental teoría estética»*¹⁶. Los pitagóricos descubrieron que lo que a nuestros sentidos aparece como bello no es fruto de la casualidad, sino de la *medida* que obedece a una armonía subyacente.

Un ejemplo clásico de la correspondencia exacta de una forma sensible con una percepción inteligible es la construcción geométrica de dos triángulos. Esta construcción, tras una serie de operaciones, da como resultado tres segmentos cuya longitud corresponde con la de las cuerdas que se denominan do – mi – la:

*«La perfecta correspondencia entre la longitud de los segmentos geométricos y la altura de los sonidos demuestra la exacta y recíproca conformidad de lo visible y lo audible, así como la de ambas dimensiones con lo inteligible»*¹⁷.

A partir de aquí se desarrollarán ideas como la simetría y la *proporción*..., que tienen en la base el “número” como reflejo de la traducibilidad a leyes de las

¹⁴ Cf. WERNER JAEGER: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988, p. 161. [Trad. Cast. Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (libros III y IV)].

¹⁵ Ibid., p. 160.

¹⁶ Cf. BODEI, REMO: *La forma de lo bello*, Visor, Madrid, 1998, p. 80. [Trad. cast. de Juan Díaz de Atauri].

¹⁷ Ibid., p. 31.

medidas del mundo¹⁸. Los números no son principios separados o abstracciones, sino que constituyen la causa material de las cosas: «*Con todo, los pitagóricos ponen el infinito en los seres sensibles; porque no conciben el número separado o independiente de lo sensible [...]*»¹⁹. La idea de belleza será concebida como la proporción de las partes. Esta idea perdura a lo largo de los siglos como exponente claro de la identificación entre *forma* y *contenido* de la obra artística. Lo interesante de este planteamiento es el *entrelazamiento*, a nivel conceptual, que se produce entre la percepción sensible de un objeto y el número al que obedece la belleza. La postura de Sexto Empírico es clara a este respecto:

«No existe arte sin proporción. Todo arte surge, así, por medio del número. La proporción existe, por consiguiente, tanto en escultura como en pintura. Hablando generalmente, todo es un sistema de percepciones, y un sistema implica cierto número; por consiguiente, puede decirse con toda justicia lo siguiente: las cosas parecen bellas en virtud de su número»²⁰.

La *sección áurea* constituye otro claro ejemplo de la correspondencia perfecta entre lo inteligible y lo sensible en la reflexión estética. Se sabe que ya los Egipcios la empleaban en la construcción de sus pirámides por la singularidad de sus características, que llevaron en 1509 a Luca Pacioli a referirse a ella con el nombre de *divina proporcione*. La sección áurea consiste en la división de una línea en dos partes desiguales, de tal manera que la parte más pequeña está en la misma proporción respecto a la parte más grande como lo ésta respecto al total. La parte más pequeña es llamada *la menor*, la más grande *la mayor*²¹.

Lo interesante de este planteamiento es la posibilidad de medir y conceptualizar bajo leyes geométricas perfectas lo inconmensurable, el espacio. De tal manera que la belleza puede ser conceptualizada de un modo geométrico al modo de las leyes eternas. Hay otros muchos ejemplos que se podrían aducir²²,

¹⁸ «En la misma época que éstos, y aún antes que ellos, los denominados Pitagóricos, dedicándose los primeros a las matemáticas, las hicieron avanzar, y nutriéndose de ellas, dieron en considerar que sus principios son principios de todas las cosas que son. Y puesto que en ellas lo primero son los números, y creían ver en éstos [...] múltiples semejanzas con las cosas que son y las que se generan [...]. Y cuantas correspondencias encontraban entre los números y armonías, de una parte, y las peculiaridades y partes del firmamento y de la ordenación del Universo, de otra, las relacionaban entre sí sistemáticamente». Cf. ARISTOTELES: *Metafísica*, Gredos, Madrid, 2000, Libro I, cap. 5, [1986a], pp. 75 -76. [Trad. Cast. Tomás Calvo Martínez].

¹⁹ Ibid.

²⁰ Cf. TATARKIEWICS, W., p.255 – 256.

²¹ «La división de un línea por la sección áurea se logra muy simplemente. Los puntos de partida son la vertical, la horizontal y el triángulo rectángulo cuyo cateto más largo (AB) mida el doble de la longitud del más pequeño (AC). Proyectando el cateto más pequeño sobre la hipotenusa, hallamos el punto A1. Un segundo arco desde el punto A1 hasta el cateto largo AB da el punto D, el cual divide AB en la proporción de la sección áurea». Cf. GIEDION, SIGFRIED: *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 448 - 449. [Versión española de Joaquín Bernaldo de Quirós].

²² Este anhelo de lo eterno se plasma de un modo claro en la existencia de un canon al que se atenían los artistas. Nos cuenta Sigfried Giedion que los Egipcios, al igual que los griegos, se atenían de un modo férreo al canon. En el caso de los Egipcios, la medida básica que marcaba la proporción era un puño cerrado. Por otro lado, los escultores realizaban sus obras después de marcar perfectamente una cuadrícula en el bloque que iban a tallar. Esta cuadrícula no la dibujaban como una herramienta para el tallaje, sino que marcaba la proporción a partir del puño que constituía la base del canon. Este ímpetu de la correspondencia del número como proporción y muestra de lo inteligible tiene una influencia de casi dos mil años.

pero éste es un claro exponente de la identidad entre lo inteligible perfecto y sus formas en el arte.

- Primer alejamiento. La Teoría mimética de Platón.

De la idea primigenia, en la que se identificaba lo sensible y lo inteligible, con Platón se pasa a un concepto de belleza puramente mental. Podríamos decir que el problema del arte en Platón es el de la mimesis, y éste, el de la metafísica:

«Se puede sostener con más razón que la metafísica platónica es una estética. Está formada de ideas que no comprobamos mediante los sentidos. En el extremo de la dialéctica se da un salto, y por una especie de intuición tenemos la visión de las Ideas. Así, la acción suprema rebasa lo intelectual y pertenece a la intuición de la inteligencia, ámbito propio de la estética [...]. La estética de Platón le da vida a toda su metafísica»²³.

La base de la metafísica platónica, sustentadora de su teoría estética al adoptar una forma de idealismo, abre dos vías de interpretación de la belleza. Una defiende que la belleza está en el cosmos, entendido éste como mundo sensible; la otra era la metafísica platónica de las ideas²⁴. En estos términos, Platón hablaba de la belleza perfecta, referida a las ideas, frente a la imperfecta sensorial.

Cuando Platón se plantea el problema de lo bello en el *Hipias Mayor*, lo hace según la línea trazada por su sistema filosófico. Lo bello es un concepto desligado de sus realizaciones sensibles. No se trata de enumerar las cosas bellas para llegar a su definición, sino de decir aquello que es lo bello²⁵. Mientras Platón se está moviendo en dos niveles de realidad – ideas y objetos sensibles – Hipias, su rival dialéctico, se ve encorsetado en el segundo. En el sistema filosófico platónico, como es sabido, los objetos existen por participación o *imitación* de las ideas. El mundo es creado por modelos²⁶ y el Demiurgo se presenta como un artista «que

²³ Cf. GIEDION, S., p. 34.

²⁴ Cf. PLATÓN: *Banquete* en *Diálogos*, Editorial Gredos, Madrid, 1997, Tomo III, [211d -212b], p.264 -265. La edición de los diálogos de Platón que se citará a partir de ahora, salvo indicación, es PLATÓN: *Diálogos*, Editorial Gredos, Madrid. [Año de publicación y Traducción de los diferentes volúmenes: Tomo I (1997).- J. Calonge (*Apología, Critón, Eutífron, Hipias Menor e Hipias Mayor*), Emilio Lledó (*Ion, Lisis y Cármides*) y Carlos García Gual (*Laques y Protágoras*); Tomo II (1992).- J. Calonge (*Gorgias*), E. Acosta (*Menéxeno*), F.J Olivieri (*Eutidemo y Menón*) y J.L Calvo (*Crátilo*); Tomo III (1997).- Carlos García Gual (*Fedón*), M. Martínez Hernández (*Banquete*) y E. Lledó Iñigo (*Fedro*); Tomo IV (1998) Conrado Eggers Lan (*La República*); Tomo V (1992).- M^a Isabel Santa Cruz (*Parménides y Político*), A. Vallejo Campos (*Teeteto*) y N.L Cordero (*Sofista*); Tomo VI (1997).- M^a Angeles Durán (*Filebo*), Francisco Lisi (*Timeo y Critias*); Tomo VII (1992).- Juan Zaragoza (*Diálogos dudosos y Cartas*), Pilar Gómez Cardó (*Diálogos apócrifos*)].

²⁵ «SOC.- ¿Existe lo bello?

HIP.- Existe. ¿Cómo no iba a ser así?

SOC.- Dirá él: "Dime forastero, ¿qué es lo bello?"

HIP.- ¿Acaso el que hace esta pregunta, Sócrates, quiere saber qué es bello?

SOC.- No lo creo, sino qué es lo bello, Hipias.

HIP.- ¿Y en que difiere una cosa de otra?

SOC.- ¿Te parece que no hay ninguna diferencia?

HIP.- Ciertamente, no hay ninguna.

SOC.- Sin embargo, es evidente que tú lo sabes mejor. A pesar de eso, amigo, reflexiona. No te pregunta lo que es bello, sino qué es lo bello ». Cf. PLATÓN: *Diálogos*, Tomo I, *Hipias Mayor*, [287d –c], p. 413.

²⁶ « Decíamos además, que lo generado debe serlo necesariamente por alguna causa. Descubrir al hacedor y padre de este Universo es difícil, pero, una vez descubierto, comunicárselo a todo es imposible. Por otra parte,

dispone de modelos impecables y que todo lo esculpe»²⁷. Este esquema de la metafísica platónica es el mismo que vertebra su estética. Ambas parten de una escisión clara que estará presente a lo largo de toda la historia del pensamiento occidental: *el distanciamiento progresivo entre lo sensible y lo inteligible*. El modelo platónico de las ideas es un andamiaje puramente conceptual en el cual lo sensorial queda degradado ontológicamente como estrato inferior de la realidad que debe ser superado constantemente y que existe como reflejo degenerado de aquel otro estrato superior. La consecuencia primera de este proceso es que la belleza se convierte en algo que explícitamente se sitúa más allá de los sentidos. A la contemplación de la belleza no se puede llegar más que a través de la mente²⁸. Lo que a través de los sentidos percibimos se asemeja más a un sueño que a otra cosa²⁹. Este planteamiento nos lleva a situar el arte en el plano del engaño, engaño sofisticado, pero engaño³⁰. Platón reprochaba a los artistas producir apariencias³¹ de un mundo irreal, ya que son una “copia de la copia” de lo verdadero (las ideas), con lo cual son fruto de una doble degradación³² que se sitúa a triple distancia del ser.

El engaño o el producir una realidad ficticia con apariencia de verdad parece ser la finalidad del arte. Una prueba de ello es la anécdota que Plinio cuenta en su *Historia natural*³³ sobre dos famosos pintores griegos: Parrasio y Zeuxis. Ante una especie de competición con objeto de comprobar cual de los dos pintores superaba en su arte al otro, Zeuxis consiguió engañar a unos pájaros que revoloteaban en torno a unos frutos pintados en su cuadro, pero éste, a su vez, fue engañado por Parrasios, ya que al intentar levantar la sábana que cubría el lienzo, vió que no era posible, ya que estaba pintada. La competición se redujo a la capacidad que tenía cada uno de producir una realidad ilusoria con sus pinceles. El artista se convierte en un imitador que produce cosas irreales; «*crea εἰδῶλα, representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones*»³⁴. La esencia de la teoría mimética de Platón se refleja en este texto:

«Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y, según parece, la razón de que se produzca todo está en que no alcanza

hay que observar acerca de él lo siguiente: qué modelo contempló su artífice al hacerlo, el que es inmutable y permanente o el generado. Bien, si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno. Pero si es lo que ni siquiera está permitido pronunciar a nadie, el generado. A todos les es absolutamente evidente que contempló el eterno, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquel la mejor de las causas. Por ello, engendrando de esta manera, fue fabricado según lo que se capta por el razonamiento y la inteligencia y es inmutable. Si esto es así, es de total necesidad que este mundo sea una imagen de algo». Cf. PLATÓN: *Diálogos*, Tomo VI, *Timeo*, [28 c - 29b], p.171 - 172.

²⁷ Ibid.

²⁸ Cf. PLATÓN: *Fedón*, en *Diálogos*, Tomo IV, [249e], p. 352 ; *Banquete*, en *Diálogos*, Tomo IV [211d], p.264 -265; [212 a], p. 265; *Fedro* en *Diálogos*, Tomo IV [249d - 251b], p. 352- 355; [248 a - 248c], p.348.

²⁹ Cf. PLATÓN: *República*, en *Diálogos*, Tomo IV, [476c], p.287.

³⁰ Cf. PLATÓN: *República*, en *Diálogos*, Tomo IV, [602b - e], p.154; [602d], p.155.

³¹ Cf. PLATÓN: *República*, en *Diálogos*, Tomo IV, [599d -e], p.149.

³² Cf. PLATÓN: *República*, en *Diálogos*, Tomo IV, [596c -e], p.143; [597b], p.144 -145.

³³ Cf. CAYO PLINIO SEGUNDO: *Historia natural*, Visor libros, Madrid, 1998, Vol. IIa, libro XXXV, cap. X., p. 155. [Edición trasladada y anotada por el Doctor Francisco Hernández].

³⁴ Cf. TATARKIEWICZ, W., p. 127.

sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma»³⁵.

La mimesis, entendida así y no como copia pasiva de algo ya existente, se convierte en *ilusión* evocadora, encaminada a suscitar diversas reacciones en el espectador. A lo más que puede llegar el arte es a aludir al mundo de las ideas «*mediante "torsiones" de la realidad perceptiva y lógica*». ³⁶ Lo que condena Platón no es tanto la imitación correcta de un modelo, sino el modo de proceder del artista que para la consecución de su arte se vale más de ilusiones, engaños y alteraciones que del recto proceder de la razón³⁷. Platón no duda en expulsar a los poetas y pintores de la República ya que, en vez de caminar hacia la verdad, se dirigen hacia la apariencia y la irracionalidad, son falseadores³⁸.

Un debate esclarecedor: simetría y euritmia.

En este contexto, los griegos disponían de dos términos para referirse a las proporciones que se dan en las obras de arte: *simetría* y *euritmia*. La simetría aludía más a un orden conceptual construido por el entendimiento que a lo percibido por los sentidos. Dice Tatarkiewicz: «*Percibían más proporción y belleza en las figuras que construían los geómetras que en las que esculpían los escultores*»³⁹. La simetría apuntaba a un plano extrasensorial que aludía a la divinidad por la correspondencia que tenía con las leyes perfectas y eternas. Un claro ejemplo de esta actitud filosófica es el modo de proceder que tenía Fidias cuando, intentando dirigirse directamente a lo inteligible, esculpía las estatuas de los dioses griegos sin ayuda de modelo visible alguno.

Después de la época clásica surgió el concepto de *euritmia*. Si bien los dos conceptos significan "orden", aluden a planos diferentes. Mientras que la *simetría* se refiere a un orden cósmico, eterno de leyes racionalmente perfectas, la *euritmia* apunta al orden de lo sensorial, lo percibido por los sentidos. He aquí el antagonismo que ha vertebrado la historia de la estética occidental. Nos dice Tatarkiewicz:

«La simetría y la euritmia, tal y como la comprendían los griegos, no sólo eran diferentes, sino que eran agudamente antagonistas entre sí. La naturaleza de los sentidos, al deformar lo que percibe, hace que se tenga de la simetría una impresión que no es simétrica, tiene entonces que transformarse de tal modo que proporcione impresiones eurítmicas»⁴⁰.

Esta distinción tuvo una clara repercusión en las artes. En los templos, por ejemplo, encontramos la utilización de diferentes recursos: las líneas rectas

³⁵ Cf. *La República*, Clásicos Políticos, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981, Tomo III, [598c], p. 147. [Trad. Cast. de José Manuel Pabon y Manuel Fernández Galiano].

³⁶ Cf. BODEI, REMO: *La forma de lo bello*, Visor, Madrid, 1998, p.86.[Trad. Cast. Juan Díaz de Atauri].

³⁷ Cf. PLATÓN: *República*, Clásicos Políticos, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981 [Trad. Cast. de José Manuel Pabon y Manuel Fernández Galiano], Tomo III, [603 a -b], p.156.

³⁸Ibid., Tomo III, [597e - 598c], p.146 -147; [605b -e], p.160; [601 a], p.151;[604 a -605 a], p.159.

³⁹ Cf. O. c., p. 121.

⁴⁰ Cf. O. c., p. 122.

comienzan a curvarse, las columnas van ganando en anchura según se sitúan hacia el interior del templo, la inclinación de los ejes de las columnas hacia el interior, las columnas de los lados cortos se engrosan respecto a las de los lados largos, etc. Si analizamos estas deformaciones observamos que responden al deseo de modular una apariencia que, aunque obedece a un cálculo matemático preciso, por las propias leyes de la óptica parece alejarse del modelo ideal que le dio origen. Estas estrategias persiguen un tipo de percepción óptica determinada, cuya finalidad parece ser la eliminación del tamiz sensorial que distorsiona en la experiencia estética la visión intelectual, aquella que mira con «*los ojos de la mente*»⁴¹. Estas ideas quedarán tan arraigadas que en *Los diez libros de Arquitectura* de Vitruvio⁴² podemos leer lo siguiente:

*«Lo primero que debemos establecer son las reglas de la simetría de donde se deriven las diversas alternativas o modificaciones con toda exactitud; después, se determinará la medida longitudinal del solar del futuro edificio, cuyas dimensiones se fijarán a la vez; seguidamente se establecerá el ajuste exacto de la proporción, para lograr un aspecto exterior decoroso, de modo que quede perfectamente clara, a quien lo vea, la euritmia».*⁴³

A pesar de las posteriores evoluciones de los conceptos y su repercusión en los artistas, esta distinción nos confirma lo que venimos indicando: la escisión entre lo mental y lo sensorial que vertebra la reflexión estética occidental⁴⁴.

- San Agustín. La transparencia de lo sensible.

La separación cualitativa entre lo sensible y lo inteligible se agudiza con el planteamiento de la metafísica cristiana de San Agustín. Lo bello parte de la sensibilidad para llegar a las “moradas”. Lo sensible es algo que debe ser superado para abrazar las verdades inteligibles: «*No una belleza corpórea, ni una armonía temporal, ni el brillo de la luz, tan apreciada por estos ojos míos; ni las dulces melodías y variaciones tonales del canto ni la fragancia de las flores [...]*»⁴⁵. Se quiere llegar al conocimiento de las formas perfectas que en el mundo “transparentan” a través de la materia opaca. Este planteamiento cobra sentido si lo analizamos a la luz de la ontología agustiniana.⁴⁶

⁴¹ Cf. BENEVOLO, LEONARDO: *Introducción a la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1994, p. 19. [Trad. Cast. de Floreal Mazia].

⁴² Se trata casi de la única fuente escrita de la arquitectura grecorromana hecha por un arquitecto y muy influyente a partir del siglo XV de la mano de arquitectos como Alberti, Francesco di Giorgio o Rafael.

⁴³ Cf. *Los diez libros de Arquitectura*, Alianza, Madrid, 1995, Lib. VI, cap. II: *Las proporciones en los edificios*, p.234. [Trad. Cast. de Jose Luis Oliver Domingo].

⁴⁴ «*Estamos acostumbrados a mirar todas las imágenes como si fueran fotografías o ilustraciones, y a interpretarlas como reflejo de una realidad efectiva o imaginaria*». Cf. GOMBRICH, E.H: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford Univ. Press, Oxford - Washington; 5th. Ed., Phaidon Press, London, 1977, cit. por JIMENEZ, JOSE: *Imágenes del Hombre. Fundamentos de Estética*, p.137.

⁴⁵ Cf. SAN AGUSTÍN: *Confesiones*, BAC, Madrid, 1986, Libro, X, cap. 8, 6, p. 315. [Trad. Cast. José Cosgaya].

⁴⁶ Cf. UÑA JUAREZ, OCTAVIO: *Sociedad y ejercicios de Razón. Ensayos de teoría de conocimiento y teoría sociológica*, Ediciones Escorial, Madrid, 1979, pp. 15 – 28.

Para el filósofo de Hipona, el plano del ser se revela como un orden que va desde los últimos modos y categorías del ser finito hasta el ser absoluto. El ser infinito es el sustentador del ser finito y, además, fuente de todos sus modos de existencia. La explicación de todas las realidades terrenales, finitas y por tanto caducas, reside en el ser pleno. El planteamiento metafísico de San Agustín se presenta como un diálogo permanente entre la *finitud* y la *infinitud*. Nos dice Octavio Uña Juárez:

«Toda la trama orgánica de la metafísica se decide en una dialéctica del ser inmutable y del mutable, del temporal y del intemporal. Por una parte, la región de la infinitud de Dios [...]. En la otra región del ser, la temporal finita, están los seres que ninguno tiene el "sí mismo" de su cosecha [...]. Y todo esto es así porque "ser es nombre de inmutabilidad"»⁴⁷.

Dentro de esta «*dialógica metafísica*» se enmarcan los conceptos de *encarnación y participación*. De este modo el hombre busca siempre la permanencia en la verdad, en el bien, en lo pleno. Es ahí donde encuentra sentido su existencia⁴⁸. Agustín concibe un orden universal regido por leyes estructuradas según las directrices de la razón y que son manifestación del número, es decir, del orden cósmico. Precisamente este orden, por estar regido por el número, es accesible a la razón. En San Agustín, la identificación primigenia de los pitagóricos entre lo sensible y lo inteligible ya no se produce de un modo inmediato. Lo sensible no hace sino mostrarnos los vestigios – *vestigia rationis* – de ese orden perfecto creado por Dios en función del "número". Esta concepción es extensible tanto a la naturaleza, obra de Dios, como a la creación artística:

«Pregúntate, entonces, qué te gusta de la danza; te responderá el número: "Aquí estoy yo, soy yo". Observa la belleza de un objeto artístico; allí están los números encerrados en el espacio. Observa la belleza del movimiento de los cuerpos; los números se suceden en el tiempo. Acércate al fundamento artístico del que proceden, busca en el espacio y en el tiempo; no estará en ningún tiempo, no estará en ningún espacio; y, sin embargo, en él vive el número, pero el suyo no es un lugar hecho de espacio, no es una idea hecha de días»⁴⁹.

Nos encontramos con dos tipos de belleza cualitativamente jerarquizadas: la que se da en lo sensible y otra de un rango superior, incomparable, propia del mundo inteligible. La sensible no será más que un elemento mediador de la verdadera (*spectaculum veritatis*). Esta distinción, de claro tinte integrador, ha evolucionado en sentido contrario del pitagórico, dando como resultado la creación de una serie de herramientas conceptuales insuficientes para la estética filosófica. Las escisiones entre pares de conceptos han hecho que el desarrollo de la investigación estética se desenvuelva por vías reduccionistas. En ocasiones, se ha oscilado hacia lo sensible y se ha caído en un objetivismo empobrecedor. Otras

⁴⁷ Cf. O. c., p. 23.

⁴⁸ Cf. SAN AGUSTÍN: *Confesiones*, Libro IV, cap. 10,15, pp. 116 -117.

⁴⁹ Cf. *El libre arbitrio*, II, 16, 42. Cit. por BODEI, REMO: *La forma de lo bello*, Visor, Madrid, 1998, p. 37. [Trad. Cast. Juan Díaz de Atauri].

veces se ha ido hacia lo puramente inteligible, que encuentra su morada en el interior del sujeto, dando como resultado un subjetivismo, insuficiente como elemento de fundamentación.

- Kant. La insuficiencia del conocimiento sensible.

Hasta el momento hemos observado una serie de momentos en los que se va produciendo progresivamente un desmembramiento conceptual entre dos ámbitos irreductibles de realidad, el sensible y el inteligible. El siguiente paso consistiría en la imposibilidad de fundamentar un conocimiento a partir de lo sensorial. Al ser herederos de esta tradición, nuestro discurso estético queda condenado al campo de la mera especulación, puesto que éste, tradicionalmente, se basa en lo sensible.

Al abordar la fundamentación y posibilidad del conocimiento, estructurando este cometido en sus tres conocidas obras: *Crítica de la razón pura* (Condiciones del conocimiento teórico), *Crítica de la razón práctica* (conducta moral) y *Crítica del juicio* (Condiciones de la vida sentimental), Kant impulsará la división tripartita de la filosofía en *Lógica, Ética y Estética*, que se situará en paralelo a otra división: *ciencia, moralidad y arte*⁵⁰. Esta caracterización supone, por un lado, la división en departamentos estancos de las tres tradicionales facultades del alma: *inteligencia, voluntad y sentimiento*⁵¹ y, por otro, el encorsetamiento de la estética en los juicios fundados en el sentimiento. Desde el planteamiento kantiano, esto no tendría mayor repercusión si no tuviésemos en cuenta el tipo de conocimiento al que nos lleva el juicio estético, fundado en el sentimiento. No hay que olvidar que A. Baumgarten, cuya obra conocía perfectamente Kant, definió, en el siglo XVII, la estética como «*scientia cognitionis sensitivae*»⁵², de la que se ocupa la gnoseología inferior frente a una gnoseología superior o lógica que se ocupa del saber intelectual⁵³. Esto se comprende perfectamente si lo analizamos a luz de la propia evolución etimológica del término.

Los griegos hacían uso de la palabra estética (αἰσθησις) refiriéndose a las impresiones sensoriales, pero asociadas a la νοεσις, que significaba pensamiento. Estos dos términos se utilizaron también de forma adjetiva (αἰσθησις y νοητικός), refiriéndose a lo sensitivo e intelectual respectivamente. En la Edad Media, fue traducida al latín y dio como resultado *sensatio* e *intellectus*, *sensitivus* e *intellectivus*. En ocasiones, *sensitivus* era denominado al modo griego *aestheticus*.

⁵⁰ TATARKIEWICZ, W., p. 30.

⁵¹ «*Todas las facultades del alma o capacidades pueden reducirse a tres, que no se dejan deducir ya de una base común, y son: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear*». Cf. KANT, IMMANUEL: *Crítica del juicio*, Introducción, Espasa - Calpe, Madrid, 1999, párrafo III, p.103. [Trad. cast. Manuel García Morente].

⁵² «*Pero, puesto que la psicología da sólidos principios, no dudamos que pueda admitirse provechosamente una ciencia que dirija la facultad cognoscitiva inferior para el conocimiento sensible de las cosas*». Cf. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1955, p.86. [Trad. Cast. Jose Antonio Minguez].

⁵³ «*Entendemos por representaciones sensibles las recibidas por la parte inferior de la facultad cognitiva. El apetito, en tanto surge de una confusa representación del bien, se llama sensible; por otra parte, la representación confusa se compara con la oscura a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva; por tanto, podrá también aplicarse idéntica denominación a las mismas representaciones, de modo que se distingan así por todos los grados posibles de las diáfanas representaciones intelectuales*» Cf. Ibid., p.29.

Sin embargo, esta terminología sólo era utilizada en la filosofía teórica, ya que en la reflexión sobre la belleza y el arte en general no se utilizaba. A mediados del siglo XVIII, Baumgarten, sin salirse de la distinción entre conocimiento intelectual y sensible, identificó el conocimiento sensible con el conocimiento de la belleza, al que se refirió con el nombre de *cognitio aesthetica* o *estética*. Aunque en un principio los pensadores de la época mostraron bastantes reticencias ante esta denominación, poco a poco fue asimilándose. Lo que realmente nos interesa constatar es cómo, desde un principio, el conocimiento estético, por la propia génesis de su definición y, desde la tradición que le precede, se presenta como una percepción menos clara que el conocimiento intelectual.

En esta misma línea, al tratar este tema en la *Crítica del juicio*, Kant distingue entre dos tipos de juicios: *el determinante* y *el reflexivo*. A través de los juicios determinantes, nosotros somos capaces de ordenar un objeto según una regla que el entendimiento ha establecido y conocido previamente mediante conceptos. Los juicios reflexivos, en cambio, se remontan desde el objeto a la regla⁵⁴. En este tipo de juicios, entra a formar parte el juicio estético o del gusto. Si bien se trata de un juicio sintético a priori, que debe tener sus principios universales, sus ideales siguen siendo los de la *sensibilidad* y la *imaginación*. Esta aporía kantiana significa que el placer es puramente subjetivo y, por tanto, no puede aportar ningún conocimiento:

«Lo subjetivo, empero, de una representación, lo que no puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento es el placer o el dolor que con ella va unido, pues por medio de él no conozco nada del objeto de la representación, aunque él pueda ser el efecto de algún conocimiento»⁵⁵.

El juicio estético no aporta ningún conocimiento del objeto que lo suscita, no es determinable por ningún principio y, por tanto, no puede haber ningún conocimiento riguroso acerca de lo bello. Sin extendernos más en consideraciones acerca de estos aspectos, estas reflexiones nos sirven para constatar un hecho: la reflexión sobre el arte queda relegada al campo de la especulación subjetiva⁵⁶ y relativista.

⁵⁴ «El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio que subsume en él lo particular (incluso cuando como Juicio trascendental pone a priori las condiciones dentro de las cuales solamente puede subsumirse en lo general), es determinante. Pero si sólo lo particular es lo dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente reflexionante». Cf. *Crítica del juicio*, p.105.

⁵⁵ Cf. O.c., p. 118.

⁵⁶ «En lo relativo al tema gnoseológico de la verdad, podemos decir que cobra en Kant una versión novísima, continuadora en sus líneas fundamentales del hallazgo cartesiano. En Kant se pierde toda verdad del ser. El conocimiento constituye los objetos. El objeto pierde su carácter de transcendencia al sujeto. Aquella maravillosa armonía relacional del sujeto – objeto, que había sido esencia de la verdad en la metafísica anterior, cae por su base. El camino hacia la preponderancia de la mente en el tema epistemológico abierto por Descartes es aquí definitivamente entronizado. Este es el verdadero “giro copernicano” de Kant. En el pensamiento tradicional, el pensamiento se adecuaba a la realidad, pues el conocer se asentaba en estar informado por la especie intencional del sujeto. Ahora es al revés, el que se adecúa es el objeto, pues ser conocido equivale a ser categorizado» Cf. UÑA JUAREZ, OCTAVIO: *Sociedad y ejercicios de razón. Ensayos de teoría del conocimiento y teoría sociológica*, 1979, p. 39.

- Escisiones gnoseológicas dilemáticas.

Por otro lado, esta insuficiencia metodológica se encuentra en las divisiones que se realizan en el sistema kantiano, basadas en pares de conceptos: entendimiento - sensibilidad, conocimiento teórico - conocimiento práctico; fe - razón, razón - vida..., que «*degeneran en escisiones*»⁵⁷. En la base, se encuentra la división kantiana de las dos facultades del conocimiento: la *sensibilidad* y el *entendimiento*⁵⁸, que en la antigüedad se contrapusieron utilizando dos términos precisos: αἰσθησις y νόσις. Este aspecto alcanza una expresión clara en Kant. Éste, al afirmar que el juicio del gusto está referido a una experiencia de placer⁵⁹, se ve obligado a hacer una distinción, ya que considera que no es lo mismo el placer que ocasiona lo bello y el que ocasiona lo agradable y lo bueno. Es aquí donde entra en juego la categoría de «*pura satisfacción desinteresada*»⁶⁰ como diferente e independiente de la que produce lo bueno:

*«Agradable llámese a lo que deleita; bello a lo que sólo place; bueno, a lo que es apreciado, aprobado, es decir, cuyo valor objetivo es asentado»*⁶¹.

En este sentido, la pureza del juicio estético depende de su independencia respecto a las otras dos esferas: la búsqueda de la perfección o la representación de lo bueno. Además, para Kant, el gusto descansa en la forma, lo que desembocará en una concepción *formalista* de la belleza, es decir, no existirá otra finalidad que la propia forma:

*«Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámese bello»*⁶².

La separación de los tres trascendentales - *bonum*, *verum* y *pulchrum* - se intensifica produciendo una escisión gnoseológica entre la *inteligencia*, la *voluntad* y el *sentimiento* que desarrollará en adelante planteamientos estéticos reduccionistas, ya sea hacia el plano de lo puramente *espiritualista* o, por el contrario, *sensualista*.

⁵⁷ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia estética*, Gredos, Madrid, 1977, p.48 – 49.

⁵⁸ «La sensibilidad es la receptividad de un sujeto, por la que es posible que el estado representativo del mismo sea afectado de una determinada manera por la presencia de algún objeto. La inteligencia es la facultad de un sujeto, por la cual es capaz de representarse lo que por la razón de su condición no puede penetrar en sus sentidos. El objeto de la sensibilidad es lo sensible; y lo que no contiene sino lo que sólo puede ser conocido por la inteligencia, es lo inteligible. Lo primero se llamaba en las escuelas antiguas fenómeno; lo segundo, nómeno. El conocimiento, en cuanto sometido a las leyes de la sensibilidad, es sensible, en cuanto sometido a las leyes de la inteligencia, es intelectual o racional». Cf. KANT, IMMANUEL: *La "dissertatio" de 1770 sobre la forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961, sec. II, pp 3. [Trad. Cast. Ramón Ceñal].

⁵⁹ «En cambio, el juicio de gusto es meramente contemplativo, es decir, un juicio que, indiferentemente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor». Cf. *Crítica del juicio*, p.139.

⁶⁰ Ibid., p. 134.

⁶¹ Ibid., p. 139.

⁶² Ibid., p. 141.

Kant intenta reconciliar el conocimiento sensible y el inteligible desde la consideración de la razón como fundamento del conocimiento, pero la oposición que establece entre objeto de conocimiento y pensamiento subjetivo le impide crear el vínculo que cimienta los juicios basados en el sentimiento. Tal como nos dice J.Jimenez: «*Kant no tuvo otro remedio que buscar la conciliación de espíritu y naturaleza en la forma de ideas subjetivas*»⁶³.

A partir de las reflexiones expuestas anteriormente, comienza a plantearse la pregunta por lo que es bello desde lo que agrada. Se elaboran teorías del gusto, análisis de la mente, teorías de la experiencia estética. El concepto favorito de esta época fue el *gusto*. A partir de las teorías de Shaftesbury, continuadas por Addison y Hutcheson desde el análisis de las experiencias estéticas, la belleza no se considera como un objeto de conocimiento racional al que se llegue por medio de la comparación, el razonamiento o la aplicación de principios. Un claro ejemplo del giro conceptual que se ha producido es el caso de Hume, que presenta un subjetivismo extremo.

Aquel racionalismo objetivo primigenio de la "Gran teoría"⁶⁴ de los pitagóricos se ve ahora destruido por el descubrimiento de la subjetividad.

⁶³ JIMÉNEZ, J.: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Tecnos, Madrid, 1998, p.201.

⁶⁴ Cf. TATARKIEWICZ, W., p.157.

Capítulo 2: EL OBJETIVISMO "CÓSICO". CONSECUENCIAS METODOLÓGICAS

Los "puntos de inflexión" de la historia del pensamiento, comentados anteriormente, reúnen una serie de elementos clave para entender las antinomias que se sitúan en la base de la teoría del conocimiento que articula el pensamiento moderno y que consideramos insuficientes para fundamentar una metodología adecuada a la reflexión Estética. Estas antinomias adquieren cuerpo de un modo evidente en la corriente de pensamiento que, tomando como modelo el paradigma científico técnico, eleva al primer plano de importancia la realidad objetiva, en el sentido *cósico* del término, es decir, la realidad empírica verificable a través de los sentidos. Esta vuelta se produce por una reacción contra los idealismos de corte hegeliano, instalados en el universal abstracto con tintes románticos que venían impregnando la reflexión filosófica del siglo XIX de "espiritualismo" y que se alejaba del rigor que se pensaba debía caracterizar la especulación filosófica.

- Reapropiación de lo concreto. El prejuicio objetivista.

En un ambiente filosófico en el que se hablaba del mundo como «representación»⁶⁵, en el que "ser" se equipara a "ser percibido"⁶⁶, en el que los objetos no existen más que como objetos de la conciencia, en el que nuestros datos no tienen existencia más allá de los sentidos⁶⁷ se produce una reacción encaminada a la recuperación del objeto.

Esta elevación de lo empírico verificable al primer término de la teoría del conocimiento -«prejuicio objetivista»⁶⁸- tiene una serie de consecuencias gnoseológicas que, si bien ya se anunciaban en el esbozo de los sistemas filosóficos anteriormente comentados, aquí se concretan de un modo especial. Nos dice López Quintás:

«Al fundar la especulación en el conocimiento sensible y el razonamiento discursivo, se torna imposible superar la tensión provocada por los falsos dilemas: sujeto – objeto, entendimiento – voluntad, filosofía – vida, racional – irracional, intuición – discurso, etc»⁶⁹.

⁶⁵ Cf. SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*, Aguilar, Buenos Aires, 1960, Vol. I, p. 37 [Trad. Cast. Eduardo Ovejero y Mauri].

⁶⁶ «[...] Porque aunque afirmamos ciertamente que los objetos del sentido no existen si no son percibidos no hay que deducir de ello que sólo existan cuando nosotros los percibamos, ya que puede haber otros espíritus que los perciban, y nosotros no. Cuando decimos que los cuerpos no tienen existencia en la mente, o fuera de ella, no nos referimos a ésta o aquella en particular, sino cualquier mente en general.

Así se ve que dentro de nuestra teoría no es necesario que los cuerpos sean aniquilados y creados a cada instante, o que dejen de existir en los intervalos de una percepción individual». Cf. BERKELEY, GEORG.: *Principios del conocimiento humano*, Aguilar, Buenos Aires, 1984, 2ª reimpresión, p.95. [Trad. Cast. P. Masa].

⁶⁷ « En cierto modo debe admitirse que no podemos jamás demostrar la existencia de las cosas distintas de nosotros mismos y de nuestras experiencias. No resulta ningún absurdo de la hipótesis de que el mundo consiste en mí mismo, en mis pensamientos, sentimientos y sensaciones, y que todo lo demás es pura imaginación». Cf. RUSSELL, BERTRAND: *Los problemas de la filosofía*, Labor, Barcelona, 1993, p. 26 –27. [Trad. Joaquín Xirau].

⁶⁸ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Metodología de lo suprasensible I. Descubrimiento de lo superobjetivo y crisis del objetivismo*, Editora Nacional, Madrid, 1963, p.36.

⁶⁹ Ibid.

Como hemos visto con anterioridad, estos dilemas se van forjando lentamente a lo largo de la historia del pensamiento. Platón inició la escisión entre los dos mundos - el sensible y el inteligible-, la escolástica - de la mano de San Agustín - intensificó esta escisión. Posteriormente Kant, en su intento de fundamentar el conocimiento filosófico en cimientos sólidos, sentó las bases del subjetivismo contemporáneo convirtiendo el sujeto y el objeto en dos vasos comunicantes. Todo ello en un proceso en el cual el sentimiento, ha ido siendo considerado como una facultad separada del entendimiento y que no aporta rigor ninguno al conocimiento. Las características fundamentales de este posicionamiento filosófico se concretan en una serie de identificaciones ilegítimas⁷⁰:

- Se produce una identificación entre lo *objetivo* y lo *empírico* (sensorial).
- Se identifica *lo no – objetivo* con lo *subjetivo* y, lo subjetivo es tomado como lo *irreal*, por lo que únicamente es considerado lo objetivo empírico como real.
- Puesto que lo verificable y conceptualizable mediante la razón es lo empírico, lo objetivo (sensorial) se identifica con lo racional y todas las realidades que se encuentran en otro nivel ontológico (valores, realidades espirituales...) se ven desplazadas al campo de lo irracional. En este sentido, todo lo que no pueda ser conocido al modo como lo hace la geometría constituye algo que, por su propia ambigüedad queda descartado⁷¹ (piénsese en las realidades axiológicas por ejemplo).
- Identificación ontológica. Se produce una nivelación de «*los diversos estratos del ser, tomando por módulo el ente “objetivo”*»⁷². Se elimina la *profundidad*, no existe estratificación ontológica.
- Identificación de *objeto de conocimiento* y *mero objeto*⁷³.

El poso filosófico de siglos, unido a un ímpetu de vuelta hacia lo concreto (empírico), como garante de conocimiento filosófico, produjo una serie de consecuencias epistemológicas:

- Insuficiencia para captar los fenómenos de la vida. Søren Kierkegaard se apresuró a realizar esta denuncia ante el olvido que se había producido en la filosofía de la existencia y la interioridad. Escribía en su *Diario íntimo*: «*Quiero una verdad que sea una verdad para mí, intento dar con una idea por la cual*

⁷⁰ Estos análisis filosóficos se encuentran desarrollados pormenorizadamente por ALFONSO LOPEZ QUINTAS en *Metodología de lo suprasensible I. Descubrimiento de lo superobjetivo y crisis del objetivismo*, Editora Nacional, Madrid, 1963, pp. 23 – 28; 36 –55; 143 –157 y 541 – 573.

⁷¹ «*El ideal del objetivismo es hallar la ecuación del ser*». Ibid., p.556.

⁷² Ibid., p.148.

⁷³ «*El hombre puede convertir en objeto de conocimiento las más diversas realidades. Pero no todo objeto de conocimiento se reduce a un mero objeto. La relación cognoscitiva humana implica sin duda una relación entre un sujeto y un objeto, pero se dan casos en que el objeto es a su vez un sujeto o al menos una realidad con cierta capacidad de apelación*». Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia filosófica*, p.11.

quiero vivir y morir»⁷⁴. Esta declaración no consiste en una opción basada en un relativismo postmoderno, más bien hay que entenderla en el sentido de una apropiación existencial de la verdad, no de ese universal abstracto que nos sobrevuela, escindido de nuestra existencia, ni la verdad fría e incomprometida del objetivismo "cósico". El método propuesto por el "objetivismo" será válido para un tipo de realidades que no exijan ningún compromiso existencial para su conocimiento, pero insuficiente para aquellas que reclaman una instalación en lo real⁷⁵, como puede ser la Estética.

- Si el objeto de conocimiento es lo que puede ser mensurable, verificable o cuantificable, todas las realidades que no reúnen esas características quedan inmediatamente expulsadas del campo de lo cognoscible. La obra de arte, como apertura de posibilidades, no tiene cabida en este contexto. A lo más que puede aspirar la Estética, desde este planteamiento, es a quedarse en un plano descriptivo, en el cual, a modo de inventario, se hable de los materiales utilizados, la técnica movilizada o, a lo sumo, de las motivaciones psicológicas o emocionales que han dado lugar a esa obra de arte. Esta concepción *esteticista* se presenta en abierta oposición a toda corriente que no entiende la estética sin la proyección metafísica que le es inherente. Piénsese en las siguientes palabras de Étienne Souriau:

*«En una atmósfera estética, es posible discernir en toda obra de arte semejante irradiación, algo que la sobrepasa. La "Gioconda" no es sólo una mujer ante un paisaje. Lo haya querido o no así Vinci, existe un mundo de ideas y de sentimientos, desde luego más o menos imprecisos, que profundizan – si así puede decirse – en la elevación de este cuadro. Algo hay que va más allá de la simple presencia de los seres que se brindan a nuestra representación [...], transcendencia confusa, cuya presencia certera se siente en toda obra de arte merecedora de ser tenida por tal; y que esboza, o indica, un nuevo plano con relación a los que ya hemos reconocido».*⁷⁶

- Merced a las investigaciones realizadas por la filosofía existencial, sabemos que existen diferentes planos de realidad y que éstos ganan entidad ontológica a medida que profundizamos en ellos.⁷⁷ El objetivismo, al no tener esto en cuenta, destierra al campo de lo irracional las vertientes que, por ser las más profundas,

⁷⁴ Cit. por FULLAT I GENIS, OCTAVI, en la introducción de *Temor y temblor*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p.9 [Trad. Demetrio Gutierrez Rivero].

⁷⁵ «¿Cómo es posible esta vinculación de vida y conocimiento, creación de interferencias y alumbramiento de sentido? La respuesta a esta cuestión decisiva en la Hermenéutica actual exige el tratamiento en pormenor de un tema filosófico fundamental: la relación entre el conocimiento y la apertura constitutiva del hombre a la realidad. Esta relación nos descubre la profunda vinculación entre Hermenéutica y Metafísica, entre el acceso pleno del hombre al entorno y la instalación primaria del ser humano en lo real» Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia filosófica*, p.72.

⁷⁶ Cf. *La correspondencia de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p.85. [Trad. Cast Margarita Nelken].

⁷⁷ «Si en la estructura de los entes se integran planos diversos jerárquicamente distintos en virtud de su diversa densidad ontológica, pero dialécticamente vinculados por su correlación entelequial, el conocimiento de los mismos debe poseer la capacidad analéctica de dominar a la vez diferentes niveles entitativos. De ahí la interna vinculación de lo objetivo y lo superobjetivo». Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *La Metodología de lo suprasensible I*, p.53.

son las más imprecisas e inasibles. Desde este planteamiento, es imposible edificar una Estética que apunte más allá de lo meramente descriptivo. Nos quedaríamos anclados en una especie de *esteticismo de la apariencia*.

- Lo objetivo "cósico", canon por excelencia de la realidad, es un elemento que no nos permite ningún tipo de flexibilidad, imprescindible para el acceso a esas realidades que no tienen un contorno definido. Esta flexibilidad consiste en la posibilidad de articular elementos conceptuales como interior – exterior, sujeto – objeto, intimidad – presencia, conocimiento – compromiso..., sin que se conviertan en dilemas. Piénsese en todas esas realidades a las que únicamente es posible acceder por vía de presencia, es decir, a través de un intercambio *activo – receptivo* en el que se exige un compromiso⁷⁸.
- Si se niega la vertiente in – objetiva de la realidad, todas las realidades axiológicas quedan reducidas a una especie de «*capricho subjetivo*»⁷⁹. Esto sitúa los valores en el plano de la irrealidad, y el sentimiento - «*órgano de reacción ante lo superobjetivo*»⁸⁰, o, en palabras de Scheler, «*órgano de captación del valor*»⁸¹- queda reducido a una actividad irracional. La investigación filosófica contemporánea nos avisa del error que es considerar lo corpóreo sensible como algo contrapuesto a lo conceptual espiritual basado en el esquema: *racional - irracional*.
- Si lo objetivo se entiende en oposición abierta a lo subjetivo, entendido lo objetivo como real y lo real como idéntico a lo "no –subjetivo", lo subjetivo es tachado de irreal, y todo lo que la filosofía tradicionalmente asocia a este concepto es rechazado: emoción, sentimientos... Podemos hablar de la *muerte del sujeto estético*. Lo artístico, al poder ser reducido a una ley general y abstracta con un claro interés de superación de la experiencia individual, también implica que «*el sujeto es sublimado en una instancia universal*»⁸². Esto se ve claramente en las vanguardias de principios de siglo, ya que reúnen una serie de características que las sitúan en este empeño de eliminación del sujeto: no representatividad, la geometrización, la abstracción, la abolición de lo expresivo, la superación de lo individual... Son significativas las palabras de Kandinsky cuando alaba la música por ser la más inmaterial de las artes y, a la postre, la más geometrizable: «*Se comprende que se vuelva hacia ella [la música] e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de*

⁷⁸ «Sin duda el punto central, el decisivo de toda fundamentación filosófica consiste en comprender experiencialmente que la realidad no es un objeto – por privilegiado que se le suponga -, sino una instancia que se hace presente al hombre como un valor a medida que éste realiza actos de creación, sobre todo de creación de relaciones intersubjetivas. Esta actividad creadora es objeto de particular atención por parte de la Ética y la Estética. He aquí cómo, sin confundirse, estas disciplinas conjuntan sus esfuerzos con la Metafísica y la Teoría del Conocimiento en la tarea de la fundamentación filosófica». Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía. La ampliación de la experiencia estética*, pp. 107 –108.

⁷⁹ Ibid., p.566.

⁸⁰ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *La Metodología de lo suprasensible I*, p.565.

⁸¹ Cit. por GARRIDO, MANUEL en el *Estudio Crítico* de HAECKER, THEODOR, en *Metafísica del Sentimiento*, Rialp, Madrid, 1959, p.23. [Trad. Manuel Garrido].

⁸² Cf. SUBIRATS, EDUARDO: «*Las vanguardias y la cultura moderna*», en *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Anthropos Barcelona, 1986, p.49.

éste»⁸³. En esta misma línea se sitúa el movimiento arquitectónico de la Bauhaus, en el que podemos encontrar la eliminación de todo tipo de ornamento y la utilización de materiales que, por su frialdad y pureza (vidrio, hierro, cemento...), se prestan especialmente para la realización de un programa que trata de huir de todo tipo de referencia subjetivo- emocional o de carácter localista⁸⁴. Todo ello, unido a los diseños basados en el juego de volúmenes y figuras geométricas, hacen de este movimiento el estandarte de la "objetivización" artística. Nos dice Subirats:

*«Los elementos formales de la nueva concepción artística, tales como la geometrización, el antiperspectivismo o el antimimetismo, su antipsicologismo o su dinamismo, remiten a un lugar común: el abandono de la subjetividad y de la existencia humana, individual o socialmente considerada, en beneficio de un discurso formal, de una racionalidad compositiva o un principio artístico general de carácter objetivado (o "cientificista", con arreglo a las legitimaciones que proporcionó la crítica artística del periodo cubista y purista), anónimo o más bien supraindividual: el logos de la civilización objetivada»*⁸⁵.

Eso no obedece más que al afán de escapar de la cárcel conceptual donde les había encerrado el objetivismo cósmico. Se entendían las reacciones que suscitaba el arte: emoción, sentimientos, angustia... como algo subjetivo y por tanto irracional, ya que no se encuentran en el objeto. Con lo cual, si se pretendía llegar a una mal entendida "objetivización" de la obra de arte, escapando del subjetivismo al que obliga en este campo el objetivismo cósmico, tales reacciones subjetivas debían ser eliminadas. El resultado es *la eliminación del sujeto estético*

⁸³ Cf. KANDINSKY, VASILY: *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores en coedición con editorial Labor, Barcelona, 1982, pp. 49 – 50. [Trad. Cast. Genoveva Dieterich].

⁸⁴ «Una arquitectura de aspiración internacional debía negar el concepto de carácter por todo lo que comportaba de forma singular y específica, de costumbre local, de excepción o accidente». Cf. "La expresión en arquitectura después del movimiento moderno", en MONTANER, JOSEP MARÍA: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 95.

⁸⁵ Cf. SUBIRATS, E: "Las vanguardias y la cultura moderna", en *La flor y el cristal*, p.54.

Capítulo 3: VÍAS DE SOLUCIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

«Es indiferente, por lo tanto, achaque de nueva oportunidad terminológica, presentar el arte como contenido o como forma, porque se sobreentiende siempre que el contenido está formado y que la forma está llena, que el sentimiento es sentimiento figurado, y la figura, figura sentida»⁸⁶.

No vamos a desarrollar en este punto todas las corrientes que se han dado a lo largo del siglo dentro del arte contemporáneo - Dada, suprematismo, surrealismo, pop art, expresionismo abstracto, futurismo, constructivismo...- y las soluciones a las que han llegado dentro de su propia evolución, ya que sería una labor que se extiende más allá de los objetivos de este trabajo. En forma de pinceladas, vamos a esbozar una serie de problemas gnoseológicos que se dan en la interrelación que existe entre algunos movimientos artísticos de vanguardia y la teoría del conocimiento que vertebra el objetivismo cósmico en orden a dilucidar la posible superación del esquema dilemático *físico sensorial – lo profundo inteligible*.

En un contexto de influencia cientifista, surgen las llamadas vanguardias, muchas de las cuales se situaron en la corriente del arte abstracto. El estudio de este proceso puede arrojar alguna luz para comprender las categorías gnoseológicas que se estaban movilizandoy en que medida son válidas para la comprensión de la obra de arte.

Desde principios de siglo la creación artística se instaló, de la mano de movimientos como el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo..., en una posición de abierta beligerancia contra los órdenes o sistemas clausurados, en forma de metarelatos que intentaban dar cuenta de la existencia del hombre. En este sentido se situó en la periferia del orden establecido como un grito de denuncia y de rebeldía:

«La vanguardia artística de comienzos de siglo está íntimamente vinculada con la guerra real, con la destrucción que llevó a cabo y con las esperanzas que vehiculó efectivamente. De hecho, en algunos de sus portavoces más destacados, como Malevitch, Van Doesburg, Georg Grosz o Léger, el contenido del nuevo arte y aún la definición del nuevo estilo se conciben explícitamente como un momento de la guerra y en cierto modo su culminación y acabamiento: la vanguardia como el momento espiritual álgido de los combates europeos»⁸⁷.

Las motivaciones de estos movimientos pueden encuadrarse dentro del epígrafe de *apertura de posibilidades nuevas de comprensión* ante la insuficiencia metodológica de idealismos totalizadores y la incapacidad del cientismo para dar

⁸⁶ Cf. CROCE, BENEDETTO: *Breviario de Estética*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993, p. 41. [Trad. Cast. José Sánchez Rojas].

⁸⁷ Cf. SUBIRATS, E., p.24.

cuenta de las cuestiones fundamentales en la vida del hombre. El error filosófico consistió en hacerlo por vía de *reduccionismo*. Así, consideraron que la recuperación de lo concreto – de la vida - debía hacerse como negación de los metarrelatos espiritualistas de corte hegeliano, desde la reafirmación del objeto que el idealismo había disuelto en el sujeto⁸⁸. Con esto se consiguió ahondar, como veremos, las escisiones metodológicas propias del objetivismo cósmico. De este modo, se abren dos vías de solución articuladas en un dilema:

- Los que igualan *forma* a *figura* y la toman en su fisicidad descarnada.
- Los que toman opción por la *forma pura* en el sentido de contenido trascendente ante la que el objeto (en el plano físico) se presenta como una rémora.

No se trata de una clasificación en la que los autores y movimientos se circunscriban a una u otra vía, sino de la constatación de dos interpretaciones posibles, circunscritas al proceso de revisión interna que supusieron las vanguardias.

Estas vías pertenecen a la explicación clásica que en la Historia del Arte se ha hecho del “abstraccionismo”. En realidad, podrían encuadrarse dentro de un mismo epígrafe por compartir una característica fundamental: si ambas parten de un afán de recuperación del “objeto”, terminan perdiéndolo por el propio proceso de abstracción que supone la geometrización llevada al extremo. Existe una tercera vía de interpretación realizada a la luz de la filosofía existencial que, pienso, se ofrece como alternativa de integración entre lo sensible y lo “suprasensible” (inteligible, profundo), válida para establecer los pilares sobre los que fundamentar una Estética que se pliegue a las exigencias de un fenómeno tan complejo como es la Arquitectura Sacra Contemporánea. Esta tercera vía será tratada más adelante bajo el epígrafe “Verdad”, por el peso específico que tiene en la teoría estética que proponemos.

- La forma igual a la figura. La fisicidad descarnada

Al darse lo que hemos denominado una “nivelación ontológica” y la consiguiente supresión de la profundidad de los diversos estratos del ser, se produce una escisión entre *forma* y *contenido*.

Los artistas de las vanguardias de principios de siglo – Mondrian, Tatlin, Rodchenko, Malevitch, Gris... -, por influencia de concepciones abiertamente objetivistas - que habían hecho de lo empírico objetivo el garante del conocimiento, reduciendo éste a los estratos más superficiales de lo real- emprendieron la búsqueda de la “forma pura” como lo geométrico o reducible a postulados

⁸⁸ Nos dice Subirats: «Se trata de una crisis o, más bien, de la visión mejor o peor formulada de un vacío cultural, y de la necesidad de una transformación de los valores de las sociedades europeas, que sólo podía llevarse a cabo bajo la lucha y mediante la forma de violencia», añade más adelante: «Pues aquello que determina desde un punto de vista exterior la realidad de las vanguardias es el hecho de una ruptura con un pasado o una tradición, la acción de liquidar unas formas, ciertas concepciones de cualquier género, o incluso el estilo específico de una época o de un pueblo». Ibid., pp.23 y 24.

matemáticos. Se preguntan: ¿qué es más importante: la forma o el contenido? No entendemos aquí forma como la concibió Aristóteles desde lo sustancial o la esencia, más bien en el sentido en que hace referencia a la apariencia de las cosas, el aspecto externo que se presenta a nuestros sentidos. Para no caer en equívocos, puesto que hay muchos significados que se le pueden atribuir a la palabra *forma*⁸⁹, nos vamos a referir a los formalistas como *objetivistas cósicos*, puesto que la característica común que comparten es haber escindido de la realidad la parte física, lo que tiene carácter de objeto, prescindiendo de todos aquellos “añadidos” del arte que no sean lo meramente medible o cuantificable.

En el arte anterior al siglo XIX y XX, la forma y el contenido habían sido considerados de un modo complementario e incluso identificable - piénsese en los pitagóricos -. Sin embargo a principios de siglo, el formalismo, el suprematismo, el purismo..., de la mano de Malevich, Mondrian, Le Corbusier..., declaran que lo que importa es la forma hecha geometría. El contenido es innecesario. Se niega que las formas sean simbólicas o imágenes; son significativas en sí mismas, no tienen por qué hacer referencia a nada más allá de sí mismas. Kasimir Malevich expone, en 1915 por primera vez en Petrogrado, su pintura consistente en un cuadrado negro sobre fondo blanco, junto con otros lienzos de similar naturaleza suprematista y nos dice lo siguiente:

«El arte ya no se preocupa de servir al Estado y a la Religión, ya no desea ilustrar la historia de las costumbres, ya no quiere seguir teniendo que ver con el objeto en cuanto tal, y cree que puede existir en y por sí mismo sin necesidad de cosas»⁹⁰.

Se ha producido una ruptura con la trascendencia, no existe el momento ulterior de experiencia estética más allá del mero estímulo, de tal modo que lo sensible remite a sí mismo en una especie de «eterno retorno» que se afirma en la combinatoria inagotable de formas sensibles: colores, sonidos y formas. El material desgajado, al que se le ha arrancado el poder de remisión más allá de sí mismo, se presenta en una total opacidad. La forma expresante - *«poder viviente de conformación»⁹¹* - queda reducida a mera *figura – contorno*.

⁸⁹ Tatarkiewicz distingue, al menos, cinco significados básicos de esta palabra: «En primer lugar, la forma es la disposición de las partes. Denominémosla forma A [...]. Cuando el término «forma» se aplica a lo que se da directamente a los sentidos, la denominaremos forma B [...]. La forma puede significar el límite o contorno. Denominémosla como Forma C [...]. Fue inventado por Aristóteles [Forma D]. Forma significa aquí la esencia conceptual de un objeto; otro término que se entiende así es la entelequia.[...]. El quinto significado, que podemos denominar como Forma E, fue utilizado por Kant. Para él y sus seguidores significaba la contribución de la mente al objeto percibido». Cf. O. c., p.254. A estos significados de la palabra forma añade otros tipos que denomina periféricos: «El nombre forma se le da a veces a los instrumentos que sirven para producir formas [Forma F]», «formas convencionales o establecidas que obligan al compositor o escritor que las utiliza [Forma G] «tipos y variedades de un arte [forma H]». Para terminar nombra dos nuevos tipos de forma: «forma como sistema y como convención [Forma K]» y «formas como totalidades [Forma L]». Cf. O.c., pp. 274 -278.

⁹⁰ Catálogo de la exposición *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970, p.56. Cit. por Nikos Stangos en *Conceptos fundamentales del arte contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1986, p.201. [Versión española Joaquín Sánchez Blanco].

⁹¹ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Conocer y sentir. Arte abstracto y arte sacro*, Editora Nacional, Madrid, 1967, p.252.

La búsqueda geométrica de la forma obedecía a la huida de un tipo de experiencia estética que rechazaba una especie de fusión a modo de *empatía* entre el sujeto y el objeto.

Esta proyección sentimental del sujeto en el objeto convertía la experiencia estética en un autogoce objetivado. Gozar estéticamente sería, en palabras de Worringer, «*como gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento*»⁹². De este modo la belleza de las formas se supedita a la proyección sentimental que suscite en el sujeto. La consecuencia inmediata de este planteamiento es quedar atrapados en una concepción estética subjetivista que no aporta nada en orden al conocer. Se cae en el mismo error gnoseológico del universal hegeliano en forma de espíritu: se disolvía el objeto en el sujeto como proyección sentimental de éste. La invocación de un orden geométrico y racional, la exactitud, la frialdad de formas..., se oponía abiertamente a todo tipo de teorías estéticas basadas en la "proyección sentimental". De ahí que Worringer comience su obra *Naturaleza y Abstracción* con una crítica acerva a las tesis de Theodor Lipps:

«Consideramos una estética que, en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, parta del afán de abstracción. Mientras que el afán de la *Einfühlung* como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a la ley y necesidades abstractas»⁹³.

Worringer, con el título de su tesis doctoral, establece la disyunción entre dos modos opuestos de entender la creación artística y la experiencia estética en general. Según la teoría de Lipps y Volkelt, la belleza se halla en su satisfacción en lo orgánico. En cambio, la tendencia a la abstracción halla su satisfacción en lo inorgánico.

Por otro lado, comienzan a surgir teorías estéticas que hablan del contenido como un factor secundario reivindicando la estética de la forma. El análisis de la obra de arte se ocupa más de los análisis formales que del contenido de las obras o la vida de los artistas, dirigiendo su atención al desarrollo interior del arte (Fiedler, Zimmermann, Herbart, A. Von Hildebrand, Wölfflin, Focillon, Berenson, Roger Fry, Clive Bell...). Se llega a afirmar que las formas artísticas evolucionan por una especie de necesidad interior:

«En el arte hay una evolución interna de la forma. Por meritorios que sean los esfuerzos para relacionar el continuo cambio de formas con las condiciones cambiantes del entorno, y por indispensables que sean el carácter humano de un artista y la estructura social y espiritual de una época para explicar la fisonomía de la obra de arte, no hay que ignorar que el arte, o para

⁹² Cf. WORRINGER, WILHELM: *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 19. [Trad. Cast. Mariana Freuk]

⁹³Ibid., pp. 18 – 19.

*decirlo mejor, la imaginación cradora de formas, tiene, según sus posibilidades más generales, una vida y una evolución que le son propias».*⁹⁴

De este modo, en el ámbito de la creación artística, desde el futurismo a El Lissitzky, Gropius o Le Corbusier, la obra de arte se quiere desprender de la naturaleza para constituir una realidad superior basada en las puras leyes formales. Se postula la creación de un orden artificial, en sentido opuesto a la apariencia caótica que nos ofrece la naturaleza. El arte se ha reducido al objeto y éste a las leyes geométricas que le configuran como expresión de un orden perfecto. Este planteamiento tiene su lógica si pensamos el contexto donde se originan las vanguardias. Se trata de una reflexión sobre la creación artística que tiene su origen en el desastre materializado en las guerras mundiales que asolaron Europa. Escribía Klee en 1915: *«Cuanto más terrible se hace este mundo, como ocurre ahora, tanto más abstracto se hace el arte»*⁹⁵. Esta sensación de angustia ante lo caótico, lo informe, produce una vuelta a lo que se rige por leyes geométricamente perfectas e invariables. Piénsese en las obras de arquitectos como El Lissitzky, Le Corbusier, Loos, Gropius..., que habían reducido sus proyectos a "formas puras", geométricamente perfectas.

Esta postura no es nueva en la historia. La identificación de lo geométrico con lo inmutable es algo que, según Sigfried Giedion, ya se daba en el antiguo Egipto:

*«La forma de las pirámides es una expresión típica de relación entre lo sagrado y lo profano. La precisión geométrica más estricta va unida al anhelo de eternidad. En este sentido Platón, que comprendía el pensamiento egipcio, consideraba que las leyes de la geometría eran eternamente constantes e invariables»*⁹⁶.

Esta expresión del anhelo de lo eterno, de lo que está sometido a las leyes inmutables, se materializa en las formas geométricas más "puras": la tendencia a la representación en el plano, la vertical, el empleo de materiales como la piedra como expresión de lo indestructible...; elementos que se movilizan de nuevo en esta vuelta hacia la forma.

Si observamos detenidamente el proceso, nos damos cuenta de una cuestión fundamental: en el afán de alcanzar las leyes que rigen la obra de arte, ésta queda disuelta en un puro constructo mental geométrico que, llevado a sus máximas consecuencias, prescinde de la fisicidad de la obra. Esta sería la segunda vía de interpretación.

⁹⁴ Cf. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988, p.11. [Trad. Cast. Jorge García García].

⁹⁵ Cit. por NORBERT LYNTON: *"Expresionismo"*, en *Conceptos del arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986 p.40. [Compilación de Nikos Stangos. Versión española de Joaquín Sánchez Blanco].

⁹⁶ Cf. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p.24. [Versión española de Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós].

- Contenido trascendente de la forma pura.

En la primera interpretación, hemos visto como se había tomado opción por la forma en cuanto “constructo artificial”, frente a lo caótico de la Naturaleza. En esta segunda interpretación observamos el hallazgo de un elemento gnoseológico fundamental: la intuición de lo profundo. Escribía Kandinsky:

«La forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es su caracterización externa. Pero, como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno (que se manifiesta de manera más o menos clara), toda forma tiene un contenido interno»⁹⁷.

Se ha querido ver, a veces, en escritos de los artistas llamados abstractos (Klee, Kandinsky...), una especie de filosofía misteriosa por el carácter confuso y ambiguo de sus palabras. Sin embargo, expresiones como: *«La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma»⁹⁸*, apuntan hacia el redescubrimiento de una realidad que se sitúa más allá de lo sensible⁹⁹. A partir de esta gran intuición, que ponía en relación la forma externa con el contenido interno, se produce una depuración que lleva a prescindir paulatinamente de lo material:

«Paulatinamente, el elemento abstracto, que, aún ayer se escondía tímidamente y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural. Porque cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más se pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta»¹⁰⁰.

Kandinsky concibe la obra de arte como la mediadora de un mundo trascendente, de esencias eternas, que se sitúa más allá de las formas sensibles hasta el punto de hacer a éstas totalmente prescindibles. Merece la pena detenernos en este sentido en el cuadrado de Malevitch más arriba mencionado. El cuadrado es una forma que no se puede encontrar en la naturaleza. De este modo, la línea recta se concibe como un elemento que se eleva por encima del caos que presenta la naturaleza. En realidad, significa un rechazo del mundo de las apariencias. Sin embargo, para Malevich no se trataba de un simple cuadrado, no era una forma vacía como le dijeron los críticos, sino que *«estaba llena de ausencia de objeto*

⁹⁷ Cf. O. c., p. 63 – 64.

⁹⁸ Ibid., p.62.

⁹⁹ Incluso Heinrich Wölfflin, encuadrado habitualmente junto a autores (Riegl, Worringer, etc) para quienes el contenido es un factor secundario de representación artística, reconocía la existencia del componente espiritual de la forma: *«Un análisis formal completo captará necesariamente el elemento espiritual»*; además de la articulación entre forma interna y externa: *«En toda obra de arte se puede distinguir una forma externa y una forma interna. La forma externa es inmediatamente expresiva, es la belleza particular el carácter particular; la forma interna es el medio por el cual se realizan esa belleza y ese carácter»*. Cf. O.c., pp. 11 y 13.

¹⁰⁰ Ibid., p.67.

alguno; estaba henchida de sentido»¹⁰¹. Esta es la gran intuición de los artistas abstractos. La abstracción concibe el arte como un medio de aproximación a un misterio inherente que trasparece en las formas hasta el punto de sacrificar la forma física, llevado por ese anhelo de la profundidad de la realidad. Sin embargo se producen una serie de extrapolaciones erróneas:

- Se identifica lo abstracto con lo "suprasensible", de tal modo que lo concreto viene a coincidir con lo superficial.
- Lo concreto se identifica con lo empírico.
- Lo abstracto se opone a lo concreto.
- Al igualarse lo abstracto a lo profundo, lo concreto se sitúa en el polo opuesto de lo profundo.

Esta serie de extrapolaciones hacen imposible una reconciliación integradora entre lo sensible y lo inteligible, visto como lo "profundo" o, en palabras de López Quintás, lo "suprasensible", ya que queda en la vaciedad más absoluta: *«Si se despoja a lo profundo del cuerpo expresivo que él mismo se ha dado merced a su poder ontológico de expresión, se lo descarna bajo pretexto de simplificación y depuración»¹⁰²*.

Ninguna de las dos interpretaciones anteriormente expuestas, debido a errores de fundamentación metodológica, pueden dar cuenta del fenómeno complejo que supone la experiencia estética, puesto que nos sitúan ante la disyuntiva de un dilema irresoluble: *«o la riqueza individual de lo concreto, o la vaciedad universal de lo abstracto»¹⁰³*.

¹⁰¹ Cf. SCHARF, AARON: "Suprematismo", en *Conceptos del arte moderno*, p.117.

¹⁰² Cf. *Hacia un estilo integral de pensar*, p.249.

¹⁰³ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Metodología de lo suprasensible I*, p.151.

Capítulo 4: CATEGORIAS GNOSEOLÓGICAS FUNDAMENTALES PARA UNA ESTÉTICA RELACIONAL

«Nosotros conocemos la verdad, no solamente por la razón, sino por el corazón; de esta última manera es como conocemos los primeros principios, y en vano el razonamiento, que no tiene en ellos arte ni parte, intenta convertirlos»¹⁰⁴.

Este sucinto recorrido por la génesis de las vanguardias, desde la articulación de los elementos que entran en juego cuando se los observa desde el prisma de la gnoseología, abre la vía de una posible reconciliación ontológica entre la fisicidad de lo sensible y la profundidad de lo inteligible. Nos dice López Quintás:

«Contra todo género de superficial Esteticismo debe sostenerse que la belleza se funda en la autorrevelación de una realidad dotada de un poder singular de unificación y configuración dialéctico – jerárquica, es decir, expresiva [...]. Hay tensión cuando la forma externa o figura se halla tan saturada de vida que a su contacto entra el espectador en relación de inmediatez dialéctico – jerárquica con la forma interna (dotada de un poder entelequial de configuración)»¹⁰⁵.

Esta afirmación nos obliga a elaborar una serie de ideas sustentadoras, sin las cuales no es posible entender la reflexión Estética que proponemos; necesaria para comprender el sentido de la Arquitectura Sacra Contemporánea. Este empeño entraña la dificultad añadida de situarnos dentro del contexto de la reflexión estética contemporánea en la que conceptos fundamentales que durante siglos han apuntalado los diversos sistemas y teorías, tal como nos dice Tatarkiewicz, han desaparecido o variado en cuanto peso específico que tenían en la articulación de los sistemas:

«La imitación, que bajo los nombres de imitatio y μίμησις ostentó un lugar destacado durante mucho tiempo, ha pasado a ocupar el último lugar. La creatividad, a la que antes nadie le prestaba atención, ha pasado a ocupar el primer lugar. La forma ocupa un lugar importante, aunque, a pesar de todo, sigue siendo un sujeto ambiguo y sujeto a controversias. La belleza, por otro lado, se utiliza con desconfianza y se contempla como un concepto anticuado»¹⁰⁶.

Sin embargo, pensamos que el hecho de que muchos de estos conceptos se hallan vuelto obsoletos se debe a la incapacidad que tienen de plegarse a una teoría del conocimiento basada en un esquema monodireccional sujeto – objeto. La redefinición, desde la teoría del conocimiento, de tres elementos clave: *Sentimiento- Intección, Sujeto - Objeto Estético* y Verdad, nos llevará, por la expansión y la interrelación de los propios conceptos, a la reactualización de una

¹⁰⁴ Cf. PASCAL: *Pensamientos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1964, p.200. [Trad. Cast. E. D´Ors].

¹⁰⁵ Cf. *Hacia un estilo integral de pensar* I, p.255.

¹⁰⁶ Cf. O.c., p.377 - 378.

serie de cuestiones que parecen haber sido desterradas de la reflexión estética contemporánea.

- Sentimiento e intelección.

Desde los orígenes mismos de la filosofía, el *inteligir* y el *sentir* se han visto como dos modos enfrentados que el hombre tiene para acceder al conocimiento de la realidad (precisamente esta constatación nos ha llevado hasta aquí)¹⁰⁷. Zubiri, al abordar el tema de la aprehensión de la realidad, nos habló de una *inteligencia sentiente*. La aprehensión humana no es ni sensible ni intelectual, sino algo distinto que asume siempre esas vertientes. Escribía:

«La inteligencia humana siente la realidad. No es una inteligencia que comienza por concebir y juzgar lo sentido. La filosofía ha contrapuesto sentir y inteligir [...]; no sólo no se oponen sino que, pese a su esencial irreductibilidad, constituyen una sólo estructura, una misma estructura que según por donde se mire debe llamarse inteligencia sentiente o sentir intelectual»¹⁰⁸.

Merece la pena detenernos un momento en estos aspectos para comprobar cómo, a la luz de la articulación de la teoría del conocimiento de Zubiri desde la concepción del hombre como un animal de realidades, el tema sobre el sentir toma otro cariz.

Zubiri se centra en una cuestión fundamental: romper el vínculo que tradicionalmente la filosofía había creado entre *sentir*, *subjetividad* e *intimidad*, como algo que se daba escindido de la realidad. Para llevar a cabo esta labor, comienza por aclarar lo que, a su entender, ha sido un malentendido que se ha arrastrado a lo largo de toda la historia de la filosofía: considerar el *sentir* y el *inteligir* como facultades que pueden realizar sus actos de un modo separado. El error fundamental consiste en haber identificado la *potencia* (*dýnamis*) con la *facultad*, cuestión que Zubiri considera inadmisibile:

«No toda potencia es facultad por el mero hecho de ser potencia. Para poder realizar sus actos, no basta con que la potencia sea potencia, sino que necesita estar "facultada" para realizarlos. Hay ciertas potencias que por sí mismas están facultadas para producir sus actos»¹⁰⁹.

En el caso del *sentir* y el *inteligir*, considerados como potencias y no como facultades, no pueden producir su acto si no están intrínsecamente unidos. Al unirse estas dos potencias, constituyen una única *facultad* que realiza un solo *acto*. No se da el acto de sentir por un lado y el de inteligir por otro, sino que en su *«unidad*

¹⁰⁷ «La contraposición de intuición sensible e intuición intelectual, de *aísthesis* y *nóesis*, que se remonta a Platón y recuerda la pesada herencia platónica que, más o menos conscientemente, pende sobre el pensamiento moderno». Cf. GADAMER, HANS GEORG: «Intuición e intuitividad», en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 155. [Trad. Cast. Antonio Gómez Ramos].

¹⁰⁸ Cf. *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Alianza editorial, Madrid, 1991, p. 82.

¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p.90.

estructural»¹¹⁰, producen un acto total. Zubiri se apresura a deshacer posibles malentendidos que puedan interpretar esta articulación como una disolución de la inteligencia en el sentir o viceversa. Para ello insiste en que, como potencias, la inteligencia y el sentir son esencialmente distintas e irreducibles la una a la otra, pero se co – determinan formando una unidad que Zubiri denomina *Inteligencia sentiente* y que ya se considera facultad. De este modo «*la inteligencia como facultad es sentiente, y el sentir humano como facultad es intelectivo*»¹¹¹. A partir de aquí se entiende que Zubiri nos dice que «*el hombre siente impresivamente la realidad*»¹¹², ya que amplía el significado de lo que tradicionalmente se ha entendido por sentir, puesto que se trata de un modo de estar en realidad; «*Un sentirse realmente en realidad*»¹¹³. La inteligencia sentiente es una “habitud”, es decir, un modo de habérselas con las cosas. No hay, por un lado, apetitos sensibles y, por otro, apetito racional, sino que no hay más que un estado sentimental: el que procede de la afección que ejerce sobre el hombre la realidad. Aquí insiste Zubiri entre la diferencia que se da entre el animal y el hombre. El animal tiene afecciones, lo que Zubiri llama modificaciones del tono vital que se reducen a la «*susceptibilidad*» y «*sentiscencia*»,¹¹⁴ pero no sentimientos. El hombre, por estar instalado en la realidad, no percibe solamente meros estímulos como el animal, sino que «*la unidad estructural de la inteligencia y el sentir es determinante de la habitud de intelección sentiente cuyo acto formal es la impresión de realidad. En cuanto determinante de esta habitud, la estructura unitaria “sentir inteligente” es la facultad de la inteligencia sentiente. Por ello es por lo que el hombre siente impresivamente la realidad*»¹¹⁵.

De este planteamiento se extraen una serie de consecuencias clave para el tema que nos ocupa:

- 1- Para el hombre como *animal de realidades*, que conoce actualizando la realidad¹¹⁶, ésta se actualiza en la *inteligencia* en forma de *verdad*, en la *voluntad* en forma de *bondad* y en el *sentimiento* en forma de *atemperamiento*. Son tres dimensiones constitutivas y radicales del hombre, intrínsecamente unidas, interrelacionadas e inseparables. Zubiri otorga el mismo rango de importancia a los tres momentos, puesto que en realidad son uno. No distingue entre facultades de conocimiento superiores e inferiores relegando, como tradicionalmente se había hecho, el sentimiento al plano de lo irracional o gnoseológicamente inferior. La realidad se actualiza en la inteligencia como verdad (*verum*), en la voluntad como bueno (*bonum*) y en el sentimiento como bello (*pulchrum*). Estas son las distintas formas de actualización de lo real en forma de

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid., p. 91.

¹¹² Ibid., p. 96.

¹¹³ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p.332.

¹¹⁴ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*, p. 95.

¹¹⁵ Ibid., p.96.

¹¹⁶ «*Actualidad es un estar, pero un estar presente desde sí mismo, desde su propia realidad. Por esto la actualidad pertenece a la realidad misma de lo actual, pero no le añade, ni le quita, ni modifica ninguna de sus notas reales. Pues bien la intelección humana es formalmente mera actualización de lo real en la inteligencia sentiente.*» Ibid., p.13.

verdad, bondad y belleza: *«La Lógica, la Ética y el Arte son tres expresiones de la actualidad primaria de la realidad en la inteligencia, en la voluntad y en el sentimiento temperante del hombre»*¹¹⁷. Podemos afirmar que el problema del sentimiento se entiende aquí desde su componente metafísica:

*«El problema del pulchrum es estrictamente metafísico. No afecta primariamente al sentimiento en lo que tiene de sentimental, sino a la dimensión real y efectiva por la cual el sentimiento actualiza lo real en cuanto tal»*¹¹⁸.

El sentimiento forma parte activa del conocer como un elemento integrado y jerarquizado con las otra dos facultades tradicionales: *entendimiento y voluntad*. Dice Theodor Haecker: *«El lenguaje de nuestro sentimiento comienza con y en nuestros sentidos, y sería locura negarlo; pero no olvide usted, por amor de Dios, que el lenguaje de nuestra razón y nuestra inteligencia, como también el de nuestra voluntad, comienza con y en nuestros sentimientos»*¹¹⁹.

Un planteamiento estético que no reconozca al sentimiento la entidad gnoseológica que merece y lo identifique con lo irracional se ve abocada a desenvolver su discurso en una especie de *sentimentalismo emotivista* o, por el contrario, lo reduce a una fría geometrización del fenómeno artístico.

- 2- Otorgar el rango que le pertenece al sentimiento dentro de la teoría del conocimiento no se debe mal interpretar como una reivindicación *sensualista*. No se trata de un dilema: *conceptualidad o sensualidad*. El alcance es mucho mayor. Cuando Guardini nos dice que la ciencia moderna ha acabado con las imágenes, precisamente se está refiriendo a esto. Las imágenes han sido sustituidas por los *«conceptos abstractos y organizaciones formales»*¹²⁰. El sentimiento, en un contexto semejante, ya no posee la capacidad de penetrar en la profundidad de lo real. Por esto debemos recuperar, ya no tanto las imágenes, sino la capacidad de ver imágenes como impresiones que captan los sentidos como despliegue de la riqueza de lo real, en las que, en palabras de Guardini, *«me introduzco en el campo de fuerzas de un ser»*¹²¹. Es decir, se trata de la recuperación de un modo de "mirar" que contempla los sentidos como aprehensores del *«espíritu viviente»*¹²², aquellos que pueden *«captar lo expresado»*¹²³.

¹¹⁷ Cf. *Sobre el sentimiento y la volición*, p.351.

¹¹⁸ Ibid., p.351.

¹¹⁹ Cf. O.c., p. 168.

¹²⁰ Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1965, p.77. [Trad. Cast. Andrés - Pedro Sánchez Pascual].

¹²¹ Cf. O.c., p.33.

¹²² Ibid., p.64.

¹²³ Ibid.

Este "mirar" supera en riqueza ontológica al proceder positivista, romántico o idealista¹²⁴

- 3- El sentimiento no debe entenderse como la efusividad psíquica pasajera, desconectada de la realidad entorno, sino como atemperamiento de la realidad.
- 4- Ese atemperamiento produce gusto o bien disgusto, pero no es suscitado sólo por las cualidades de cada realidad, sino por la realidad que presenta tales cualidades.
- 5- Esto nos lleva a reconsiderar los postulados tanto de objetivismo cientista, llamado por Zubiri objetivismo ingenuo, como del subjetivismo.

- Sujeto -Objeto estético. Subjetivo – objetivo.

Etimológicamente "objeto" se deriva de *Objectum*, procedente del verbo *objicere*, el cual significa hechar hacia delante, ofrecerse, exponerse a algo, presentarse a los ojos. Se puede decir, por su etimología, que objeto significa lo contrapuesto - ob -jectum - , lo que *está frente al sujeto*.

a)Revisión gnoseológica. La subjetividad y el relativismo en la experiencia estética.

A lo largo de la historia del pensamiento, se han hecho múltiples clasificaciones y usos del término "objeto" desde diferentes enfoques: metafísico, ontológico, epistemológico. Así, podemos hablar de objeto de conocimiento, objeto formal, objeto material. No vamos a entrar en la distinción de todas estas categorías del término "objeto", ya que se alejaría del objetivo de este punto. Haremos una revisión del carácter que el término toma desde las investigaciones de Baumgarten y Kant, a partir de los cuales "objetivo" se utiliza para designar lo que se encuentra fuera del sujeto, en contraposición a lo subjetivo, que es lo que reside o pertenece a la interioridad del sujeto. El objeto es equiparado a **realidad**, en el sentido de "realidad objetivo cósmica", que aparece como contrapuesta al sujeto que, a su vez, si es visto desde fuera, puede ser considerado un objeto. Las consecuencias epistemológicas de esta concepción se han podido comprobar unos párrafos más arriba, con lo que se torna necesario hacer una verdadera reapropiación del binomio *objetivo - subjetivo* y ver cómo se articulan en el proceso de intelección.

¹²⁴ «El positivista toma como esquema general la cosa material; para él únicamente existe la realidad físico - química. El romántico toma como esquema lo misterioso - viviente; para él , incluso las piedras y las estrellas están llenas de vida. El idealista toma el espíritu y la idea; para él, esto es lo auténtico, y todo lo demás es "apariciencia vana". En el fondo, todos hacen lo mismo: se ahorran el esfuerzo de separar y discernir; convierten su subjetividad en medida del ser y obligan a la libre riqueza ontológica de la realidad a someterse al esquema representativo de su voluntad propia, siendo así que la obligación y el esfuerzo fundamentales del ver consisten precisamente en liberar la auténtica realidad de lo que aparece en cada caso de manera concreta». Cf. GUARDINI, ROMANO: O.c., p.34.

El reduccionismo, al que se ha sometido el término "objetivo", se debe a su incorporación desde el ámbito de lo científico al campo de la especulación filosófica, lo que limita el *conocimiento objetivo al conocimiento de objetos* exclusivamente. Esto es lo que la ciencia entiende por objetividad. Este planteamiento, por moverse bajo el esquema lineal causa – efecto, aboca necesariamente a un subjetivismo en el percibir, ya que nos empuja a pensar que las cualidades sensibles de las cosas son impresiones subjetivas que nos causan esas cosas al ser percibidas. De ahí, el afán del "*cientismo*" por eliminar todo componente "contaminado" de subjetividad que comprometa el conocimiento riguroso. Este prejuicio proviene, según Zubiri, de considerar las cualidades de la realidad como ajenas a la percepción sensible. Tampoco estas cualidades existen con independencia de la percepción sensible, esto sería un realismo ingenuo. En este sentido, la articulación del pensamiento zubiriano explica perfectamente esta cuestión, ya que salva el dilema *objetivismo – subjetivismo* en la percepción sensible.

Zubiri comienza aclarando la distinción entre *realidad* y *reidad*. El problema viene de entender "realidad" como una zona o clase de cosas. La realidad hay que entenderla como *reidad*: la forma (formalidad) como lo *aprehendido sentientemente* se me presenta, no como efecto causado por algo, sino como siendo él mismo, en terminología zubiriana, *de suyo*. Dicho de otra manera, la realidad sería el modo en que algo se *actualiza* en su propia *formalidad* en la intelección sentiente.¹²⁵ Esta distinción le lleva a exponer la siguiente tesis:

*«Las cualidades sensibles aprehendidas en la intelección sentiente son reales porque son "de suyo" tal o cual cualidad; y que esta su realidad no hace sino estar actualizada en nuestra intelección sentiente»*¹²⁶.

Con esto, las cualidades sensibles no son reales únicamente en la percepción, sino que también son reales allende la percepción, ya que en el *allende* también son "de suyo": *«Las cosas "allende" son reales no por estar allende, sino por ser en ese "allende" lo que "de suyo" son»*¹²⁷. La actualización trae a la presencia las cualidades sensibles que ya son "de suyo". La diferencia es que la inteligencia sentiente *actualiza* ese "de suyo" de un modo presente. Las cualidades no son subjetivas, en el sentido de mías –que me pertenecen –, sino de la realidad que actualizo. Decir lo contrario *«equivadría a afirmar que mi intelección es caliente, sonora...»*¹²⁸. Con esto salva Zubiri lo que denomina el *subjetivismo* - que viene a decir que las cualidades sensibles no son reales allende la percepción - y el *objetivismo ingenuo*, que afirma que las cualidades sólo son reales allende la percepción.

Planteado el problema desde la reflexión estética, podemos decir que la belleza se actualiza como *pulchrum* en la inteligencia sentiente. La belleza no es una cualidad sensible que nosotros añadamos a las cosas, sino que pertenece a las

¹²⁵ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*, pp. 173 –174.

¹²⁶ Ibid., p. 174.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid., p.179.

cosas en la percepción de ellas y allende esa percepción. Dufrenne aclara este aspecto al hablar de la percepción desde la estética fenomenológica:

«La obra es, pues, quien lleva la iniciativa: lo que ella espera del espectador responde a lo que ella ha previsto para él. Y esto nos prohíbe todo subjetivismo. Lejos de que sea la obra la que está en nosotros, somos nosotros los que estamos en ella. Ser testigo implica no añadir nada a la obra, porque la obra se impone al espectador tan imperiosamente como el ejecutante»¹²⁹.

La belleza, al igual que la verdad y el bien, no añade ninguna nota a la realidad sino tan sólo *actualidad*. La objeción que inmediatamente surge a este planteamiento es la siguiente: si la belleza es de la realidad misma, es *de suyo*, el criterio o el canon de belleza tendría que haber sido el mismo a lo largo de toda la historia y, sin embargo, es obvio que no ha sido así. Ante esta contra argumentación, Zubiri nos dice que, a pesar de ser idénticas como realidades lo percibido y lo *allende* la percepción, muestran dos zonas de realidad que pueden variar en su contenido, es decir, *«el contenido allende la percepción puede ser distinto del contenido en la percepción»¹³⁰*, por la insuficiencia en la percepción. La actualización en la inteligencia sentiente se puede realizar por muchos motivos y desde diferentes enfoques. No es lo mismo actualizar una cosa por sus cualidades buenas que tiene que por el hecho de ser real. De este modo, lo percibido siempre está remitiendo a lo allende lo percibido, puesto que la realidad no está aprehendida sentientemente de un sólo modo. Es lo que Zubiri denomina percibir la realidad con una dirección, *hacia*¹³¹ lo allende la percepción. Así, en los diferentes momentos de la historia esta actualización se ha ido abriendo a diversas dimensiones de la belleza – complementarias, contradictorias... -, pero siempre de lo real, porque ya le pertenecían a la realidad de suyo. Este planteamiento da explicación a por qué unos objetos que, por ejemplo, los griegos jamás hubieran considerados como bellos hoy entre nosotros sí no lo parecen. Esto se ve claro si miramos a la Historia del Arte.

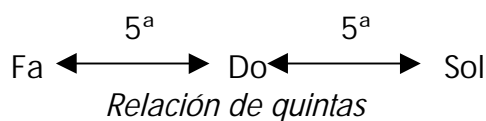
Un claro ejemplo se ve en el caso de la armonía musical. En líneas generales, se entiende por armonía la disciplina que se ocupa de la relación entre sonidos y la manera de organizarlos. Incluye el estudio de los intervalos y de su agrupación. En este sentido se encarga de la elección, la proporción y la disposición de los elementos primarios de la música (triadas, tetracordos, etc). Se podría decir que se trata de la particular ciencia de los acordes, considerados verticalmente y de sus encadenamientos. En occidente, el desarrollo de la armonía parte de una constatación clara: cualquier sonido emitido por un instrumento musical, incluída la voz, está formado no sólo por lo que escuchamos, sino también por otros elementos sonoros inapreciables; los *armónicos*. Partiendo de un sonido dado, por ejemplo "Do", encontramos que el primero que responde por *simpatía* es el que se encuentra a distancia de una quinta ("Sol") y posteriormente el que se sitúa a distancia de una tercera ("Mi"). De este modo, las notas más ligadas a "Do" son "Sol" y "Mi". Nos encontramos con que "Do" origina a "Sol" pero, también, la relación

¹²⁹ Cf. *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol I. *El objeto estético*, p. 98.

¹³⁰ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia sentiente. Inteligencia y Realidad*, p. 183.

¹³¹ Ibid.

de intervalo generador que "Sol" guarda con "Do", éste la guarda a su vez con "Fa". Esto es lo que se denomina *Relación de quintas*:



A lo largo de la historia de la música occidental, la armonía se ha desarrollado en función de un sistema de reglas que establece las relaciones adecuadas para que se guarde esta direccionalidad: *tonica* - *subdominante* - *dominante* - *tónica*. De este modo se han establecido tipos de cadencias, diferentes ordenaciones armónicas, interválicas entre los acordes, etc, encaminadas a reafirmar y reforzar esta evidencia tonal. Si volvemos al planteamiento anterior, podríamos afirmar que la *relación de quintas* es una actualización de la realidad que nuestro oído percibe de un modo evidente. Sin embargo, a finales del siglo XIX se introducen una serie de recursos armónicos, como por ejemplo la utilización de novenas, quintas, cuartas... paralelas, figuras desterradas de la armonía clásica por considerar que se rompía la direccionalidad anteriormente señalada.

La pregunta podría plantarse en los siguientes términos: ¿Le estamos añadiendo nosotros la cualidad de la belleza, como un aditivo artificial, a algo que antes no la tenía? Retomando el planteamiento anterior, podríamos decir que se trata de otro modo de actualización de lo real que en siglos atrás se situaba *allende nuestra percepción*. La cualidad de la belleza en la relación que se establece entre las novenas, quintas o cuartas paralelas no es un aditivo que *subjetivamente* nosotros añadamos; es una cualidad que pertenece a la realidad *de suyo* y que, años después de los primeros planteamientos armónicos somos capaces de *actualizar*. Este carácter abierto de la percepción, remitiendo a lo *allende lo percibido*, arroja mucha luz sobre la comprensión que podamos tener de nuevas formas de arte, como vertientes inéditas en que se nos presenta lo bello, como otros tantos modos de actualización de la realidad.

A partir de este planteamiento, podemos dar el salto de la subjetividad a una objetividad que no es la misma que la de las ciencias científico positivas, pero que nos remite a una realidad *allende* nosotros mismos y cognoscible. Por eso, Dufrenne define «*el gusto, por oposición a los gustos*»¹³². No está sublimando el carácter personal de la fruición a instancias de una homogeneización en el percibir estético. En esa definición, el "gusto" toma un estatuto óntico que no pertenece a los "gustos", más atados a los prejuicios y disposiciones caprichosas. De este modo, el gusto se orienta más al conocer que al preferir, porque es capaz de sobrevolar las inclinaciones personales y entrar en contacto con la verdad del objeto estético:

«Cuando la subjetividad se sublima, entonces la subjetividad es proyecto de mundo más que regreso a sí, es su singularidad en lugar de suponerla, se dedica a conocer en vez de preferir. Así es como interesa definir el gusto por oposición a los gustos, pero

¹³² Cf. O. c., p. 101.

también ir contra ellos: quizá no nos guste una obra, pero somos capaces de apreciarla, de reconocerla»¹³³.

En esta línea se puede rescatar el argumento kantiano sobre la *universalidad subjetiva* del gusto. El intento de conjugar la subjetividad de los juicios del gusto con la universalidad que parecen profesar condujo a Kant hacia un «*sentido común*»¹³⁴, que poseemos todos los hombres. La clave del juicio estético es una *clave antropológica*, que sobrevuela cualquier intento reduccionista que pretenda encerrarla en el mero preferir. En la medida en que profundicemos en el conocimiento de la realidad y del hombre, obtendremos una mayor aproximación al concepto de belleza.

Para Zubiri, la raíz de todos los malentendidos radica en entender la intelección como una relación del sujeto con el objeto, ya que esto inevitablemente termina conduciendo hacia un objetivismo o, por el contrario hacia un subjetivismo. La intelección sentiente debe entenderse como una «*actualidad respectiva*»¹³⁵. Ambos polos se implican de modo irreductible, ya que, para actualizarse, las realidades necesitan que exista el término respectivo: el hombre.

b) Revisión ontológica. Objetividad de la obra de arte.

La obra de arte no puede ser considerada como un objeto sino como «*la plasmación expresiva de un modo radical de vinculación a la realidad; [...] plexo de ámbitos que se interfieren y crean un mundo, un campo de sentido*»¹³⁶. Tratarla bajo parámetros propios de realidades objetivo cósmicas se convierte en una tarea estéril que nos lleva a afirmar que en el estudio del arte no existe objetividad. Este es un malentendido que tradicionalmente se ha dado en la reflexión estética. Para superarlo vamos a proceder al análisis de los diversos niveles o estratos que nos podemos encontrar en la obra de arte.

Existen muchos análisis sobre los elementos, planos, estratos...de la obra de arte. No vamos a enumerar todos, ya que es una cuestión que no es nuestro actual propósito, sin embargo vamos a detenernos en algunas distinciones que van a esclarecer este punto.

El punto de inflexión que nos sirve para centrar el tema es el giro en el pensar que propone Heidegger. El autor alemán no habla explícitamente de los diferentes planos que integran la obra de arte. Sin embargo, el análisis de su propuesta filosófica gira en torno a la asunción de los diferentes estratos que

¹³³ Ibid., p.100 – 101.

¹³⁴ «*Pero como esta disposición misma tiene que poderse comunicar universalmente, y, por tanto, también el sentimiento de la misma (en una representación dada), y como la universal comunicabilidad de un sentimiento presupone un sentido común, éste podrá, pues admitirse con fundamento, y, por cierto, sin apoyarse, en ese caso, en observaciones psicológicas, sino como la condición necesaria de la universalidad comunicabilidad de nuestro conocimiento, la cual, en toda lógica y en todo principio del conocimiento que no sea escéptico, ha de ser presupuesta*». Cf. KANT, IMMANUEL: *Crítica del juicio*, p.176.

¹³⁵ Ibid., p.180.

¹³⁶ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, PPU (Promociones Publicaciones Universitarias), Barcelona, 1987, p.14.

presenta la realidad vista en profundidad. Plantea la superación de un pensamiento monodireccional que entiende la realidad únicamente en su vertiente objetiva.

La obra de Heidegger se debate constantemente en este intento de captar la realidad de los objetos como algo que supera su mera fisicidad:

«La jarra no es una cosa ni en el sentido romano de res, ni en el sentido de ens tal como se lo representa la Edad Media, ni en el sentido de objeto tal como se lo representa la Edad Moderna»¹³⁷.

Heidegger nos dirá que la esencia de la cosa la encontraremos en un instaurar de la cosa en cuanto cosa; ¿qué quiere decir esto? La explicación tradicional aristotélica que reduce el producir una cosa a las cuatro famosas causas: *causa eficiente, material, formal y final* no es suficiente para explicar el ser de una cosa. La confusión viene de confundir el producir una cosa con instaurar una cosa en cuanto tal: *«¿Qué es lo que sucede aquí? ¿Qué es lo que está operante en la obra? El cuadro de Van Gogh es la patentización de lo que un útil, el par de botas de campesina, es en verdad. Este ente revela su ser. La desocultación de un ente la llamaron los griegos aletheia. Nosotros decimos verdad, y le damos poco alcance a esta palabra»¹³⁸*. La instauración de la obra en cuanto tal se da por la confluencia integradora de los cuatro elementos: *tierra, cielo, dioses y mortales*. La tierra vendría a coincidir con los materiales o soporte que hace posible la existencia física del objeto. Los hombres son los que, asumiendo los materiales, con su saber técnico, sus ideales, su iniciativa..., configuran la materia. Los dioses son los que dan ese aporte de trascendencia a lo creado: *«los mensajeros de la deidad, los que dan señales de ella»¹³⁹*. El cielo sería todo tipo de aportes externos: el tiempo, las tormentas, la luz, el sol... Los cuatro confluyen tanto en la existencia de los objetos de uso cotidiano como en las obras de arte y se dan en una interrelación inseparable: *«Este reflejar que liga en lo libre es el juego que, desde la cohesión desplegante de la unión, confía cada uno de los cuatro a cada uno de ellos. Ninguno de los Cuatro se empecina en su peculiaridad particular»¹⁴⁰*. Este libre juego, nos dirá Heidegger, es lo que constituye un *mundo*. A ello se refiere al indicar que hay una lucha entre la tierra, soporte de los elementos expresivos, y el mundo que se está constituyendo y acontece como verdad (*Aletheia*) en los elementos objetivos trasfigurados. Esta lucha es la que se encuentra a la base de la creación de la obra de arte:

«Pero, ¿cómo acontece la verdad? Respondemos que acontece en pocos modos esenciales. Uno de los modos como acontece la verdad es el ser obra de la obra. Estableciendo un mundo y

¹³⁷ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "La cosa", en "Conferencias y artículos", Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p.154. [Trad. Cast. Eustaquio Barjau].

¹³⁸ Cf. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, V.Klostermann, Frankfurt, 1957, pp. 21 -22. Cit. por LÓPEZ QUINTÁS, A., en *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p.50.

¹³⁹ Ibid., p.155.

¹⁴⁰ Ibid., p.156.

*haciendo la tierra; la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad».*¹⁴¹

Esta distinción que hace Heidegger entre *tierra* y *mundo* y su relación integradora nos muestra, al menos, dos niveles de realidad, tanto en los objetos de uso cotidiano como puede ser una jarra, como en las obras de arte. Se trata del «nivel objetivo de la producción y el nivel lúdico de la instalación de la realidad producida dentro de la constelación del ámbito cuatripartito»¹⁴². Los pioneros de la filosofía existencial - Heidegger, Jaspers, Marcel - centraron sus esfuerzos filosóficos precisamente en resaltar este aspecto: *los diversos estratos o niveles que presenta la realidad contemplada en su profundidad*¹⁴³. No podemos detenernos a analizar este proceso por la extensión del mismo. Lo que sí nos interesa constatar es cómo estas ideas se han albergado en la reflexión estética propuesta por pensadores insertos en la tradición del pensamiento existencial, movimiento dialógico - personalista y la fenomenología, y la solución que han aportado ante una metodología insuficiente.

Etienne Souriau, desde el *análisis existencial*, nos habla de cuatro tipos de existencia de la obra de arte. En primer término, distingue la *existencia física*: «No puede existir obra de arte sin este cuerpo. Una catedral, una estatua, son ante todo piedra. Una sinfonía es aire estremecido y vibrante. Una obra literaria es papel impreso o manuscrito. Y así sucesivamente. Todas las obras de arte tienen cuerpo»¹⁴⁴. El segundo tipo de existencia es la que denomina *existencia fenomenológica*, como superación de la anterior en tanto que percibido: «A toda obra de arte le corresponde un estatuto existencial, el cual es el fenómeno, y especialmente de la apariencia percibida por los sentidos. No existen, ni pintura invisible, ni estatuas impalpables, ni músicas inaudibles, ni poemas inefables»¹⁴⁵. Es considerar la obra como fenómeno puro, como ocurre con todas las cosas en general al ser percibidas. Souriau avanza en su planteamiento insistiendo en que no se puede reducir la obra de arte a un cúmulo de manchas cromáticas percibidas, ya que «estas manchas evocan un ser, una o varias cosas»¹⁴⁶. Se trata de la organización de los fenómenos en orden a representar para la mente una serie de cosas. Esto lo denomina *existencia reica o cosal*. Por último, las obras de arte se nos presentan *vertidas* hacia la trascendencia. En las obras religiosas parece que esto es más evidente, sin embargo Souriau se lo atribuye a todas las obras:

«Algo hay que va más allá de la simple presencia de los seres que se brindan a nuestra representación. Se podría decir que se trata

¹⁴¹ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *“El origen de la obra de arte”*, en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995, p.89. [Trad. Cast. Samuel Ramos].

¹⁴² Cf. *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p.62.

¹⁴³ «De una *ratio realitatis* “sustancialista, un tanto rígida, modelada sobre el análisis de los objetos y las cosas, se ha pasado a una *ratio realitatis* “sustantivista” (Zubiri), relacional, constelacional, tan firme como flexible, modelada sobre el estudio de las realidades “superobjetivas” (no mensurables, no asibles, no delimitables, no verificables por cualquiera». Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *El conocimiento de los valores. Introducción metodológica*, Verbo Divino, Navarra, 1989, p.18.

¹⁴⁴ Cf. SOURIAU, ETIENNE: *La correspondencia de las artes. Elementos de Estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, México, p.58. [Trad. Cast. Margarita Nelken].

¹⁴⁵ Ibid., p. 64.

¹⁴⁶ Ibid., p. 73.

*del sentimiento de vago misterio, de un secreto que se nos ofrece enigmático».*¹⁴⁷

A este aspecto lo denomina *existencia trascendente*; es el toque final de la obra que se extiende «*hasta una incontestable y postrera región del ser*»¹⁴⁸. Existen cuatro planos existenciales de la obra de arte, pero no son ni mucho menos independientes entre sí. Sourieau insiste en el despliegue de la profundidad de la obra a lo largo de los cuatro planos:

*«Cuando decimos que la obra es a un tiempo todo esto, se ha de entender: primero que se extiende por esta profundidad en cuatro planos existenciales y que los ocupa a la vez, más o menos opulenta y sustancialmente; y además, que todo este conjunto forma realmente un solo ser, un ser único, reconocido, pudiérase decir, en distintos niveles, en distintos planos; que ofrecen, cada uno, tan sólo una imagen parcial e insuficiente»*¹⁴⁹.

Dufrenne parte de un análisis fenomenológico que se basa en una distinción fundamental: la *obra de arte* y el *objeto estético*.

*«El objeto estético es la obra de arte percibida en tanto que obra de arte, la obra de arte que obtiene la percepción que solicita y que merece, y que se realiza en la conciencia dócil del espectador; dicho brevemente, es la obra de arte en tanto que percibida»*¹⁵⁰.

La obra de arte se refiere a aquello que está en el mundo independientemente del acto de la percepción y que existe como una cosa caracterizada por su fisicidad. A partir de aquí, se pueden distinguir tres elementos de lo que Dufrenne denomina la *estructura de la obra*. En tanto que obra de arte, encontramos los elementos sensibles (sonidos, colores...); considerada en la percepción, como objeto estético, se despliega el *mundo representado* y el *mundo expresado*: «*tres aspectos del objeto estético –más bien que tres planos de existencia – de los que nos esforzaremos en mostrar que el análisis debe clarificarlos, pero que la percepción estética los une al aprehender la “forma”*»¹⁵¹.

Los *elementos sensibles* son el sustrato material que da cuerpo a la obra de arte, la apoyatura de la obra de arte, a través de la cual se expresa. Si comparamos las dos clasificaciones, la fenomenológica de Dufrenne y la existencial de Sourieau, observamos que la distinción que el primero realiza entre obra de arte y objeto estético viene a coincidir respectivamente con la *existencia física* y *existencia fenoménica* del segundo. El segundo aspecto, el *mundo representado*, es la presentación de unas formas debidamente estructuradas, que nos muestran figuras o acontecimientos de la vida cotidiana:

¹⁴⁷ Ibid., p. 85.

¹⁴⁸ Ibid., p. 88.

¹⁴⁹ Ibid., p. 89.

¹⁵⁰ Cf. *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. I. *El objeto estético*, p.23.

¹⁵¹ Ibid., p.58.

«Es necesario, pues, que lo sensible se vincule a un nuevo soporte que será precisamente el objeto representado: el azul del manto de la Virgen o de la montaña que cierra el horizonte del paisaje; asume así su función natural de información. Designa y cualifica un objeto, al igual que la palabra o la frase designan un “estado de cosas” y se remiten a su función de signo»¹⁵².

Y por último el *mundo expresado*, el que da cohesión a la obra porque es capaz de *«significar no solamente representando, sino (a través de lo que representa) produciendo sobre quien lo percibe una cierta impresión, manifestando una cierta cualidad que el discurso no puede traducir, pero que se comunica al despertar un sentimiento. Esta cualidad propia de la obra o de diferentes obras de un mismo autor, o de un mismo estilo, es una atmósfera de mundo»¹⁵³*. Al igual que ocurría en la clasificación de Souriau, la clave para entender esta estructura es la irreductible unidad de sus elementos: *«La expresión es, en efecto, el tercer elemento de la estructura de la obra. Siendo inseparable de la materia – sujeto [representado], es a la vez inseparable de lo sensible»¹⁵⁴.*

En la línea fenomenológica encontramos la distinción de Bachelard. Por un lado, la vertiente sensorial de la obra de arte, como impresión que en el despliegue de su «exhuberancia»¹⁵⁵ se incorpora de un modo afectante a nuestra experiencia. Por otro, tendríamos la repercusión, que hablaría de la profundidad de la obra de arte. Ambas vertientes se articulan dando como resultado una integración entre lo aparente, expresivo - sensorial, y lo profundo que actualizamos en la percepción. De ahí que Bachelard afirme que *«la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies»¹⁵⁶*.

La clasificación de López Quintás, en siete estratos o planos que estructuran la obra de arte, tiene la peculiaridad de recoger tanto los aspectos existenciales como los fenomenológicos de las clasificaciones anteriores, lo que nos va a permitir descubrir la obra de arte en su profundidad óptica.

El primer plano que distingue, los *elementos físicos*, coincide con la denominación de Dufrenne y lo que Souriau denomina existencia física. Los dos planos siguientes, *elementos físicos engarzados entre sí* y *elementos físicos entreverados y estructurados*, se definen desde una conjunción fenoménica existencial, ya que, si bien aluden al nivel primario de existencia – la física -, son considerados como tales en función de la percepción que tenemos de ellos: *«Un sonido o un color ensamblado en una trama expresiva, en una obra bien estructurada, gana un poder de vibración especial, queda orlado de unos armónicos que le confieren un carácter peculiar»¹⁵⁷*. Posteriormente, se encuentra el plano de la *representación de figuras o acontecimientos*, cuya misión no se reduce únicamente a

¹⁵² Ibid., p.361.

¹⁵³ Ibid., p.219.

¹⁵⁴ Ibid., p. 366.

¹⁵⁵ Cf. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, p.118. [Trad. Cast. Ernestina de Champourcin].

¹⁵⁶ Ibid., p.15.

¹⁵⁷ Cf. *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p. 149.

la reproducción más o menos exacta de estos. La representación apunta hacia el mundo que encarna expresivamente la obra de arte y que López Quintás denomina "ámbito":

«Lo que el gran arte de todos los tiempos intenta plasmar y traer a la presencia del espectador no son objetos, sino "ámbitos de realidad". Estos ámbitos ostentan un modo de realidad peculiar, más eficiente aunque menos palpable que el de la roca o el de los objetos de uso cotidiano»¹⁵⁸.

El carácter ambital de la obra de arte comparte ciertas similitudes con el mundo expresivo de Dufrenne en cuanto *«atmósfera»*, y la *existencia transcendente* de Souriau. Los dos últimos planos aluden al entorno propio de la obra de arte y el poder emotivo de la misma.¹⁵⁹

Las aclaraciones anteriores nos llevan a apuntar una serie de características propias de las realidades que no son tomadas únicamente desde su desnuda fisicidad¹⁶⁰:

- La obra de arte posee una realidad espacio temporal de orden superior al físico.
- Se trata de una realidad abierta, no clausurada.
- No tiene existencia autónoma al margen de la relación que establece con el sujeto.
- La esencia de la obra de arte consiste en el poder de remisión que tiene hacia los estratos más profundos de la realidad que no se presentan en la apariencia.

Estas afirmaciones llevan de la mano una redefinición del término "objetividad". La objetividad no se entenderá como el cumplimiento de la exigencia de los parámetros cuantificables que moviliza el método científico cuando estudia las realidades de carácter cósmico objetivista:

«La objetividad es entendida aquí en un línea de fidelidad a los diversos estratos del ser. Empieza a adivinarse que lo objetivo no puede contraponerse al "misterio ontológico" (Marcel), antes debe entrar en contacto con él en una vinculación analéctica»¹⁶¹.

Esto nos lleva a repensar un tema fundamental: la verdad en la obra de arte.

¹⁵⁸ Cf. O. c., pp.151 - 152.

¹⁵⁹ Cf. O. c., pp. 147 – 170.

¹⁶⁰ El carácter ambital no es exclusivo de la obra de arte. Cualquier objeto puede presentarlo: *«Por otra parte, esto no es propio únicamente del arte. No existen realidades en el mundo (paisaje o hecho, rostro o aventura del alma), que, en determinados momentos, no pueda ahondarse ante nosotros infinitamente más allá de la presencia sensible y concreta; que no pueda abrirse por comunicación con algo que se encuentra más allá del horizonte, o por la ilusión de separarlo de esa suerte»*. Cf. SOURIEAU, ETIENNE: *La correspondencia de las artes*, p.87.

¹⁶¹ Cf. *Metodología de lo suprasensible I*, p.651.

- Verdad.

Decir que la verdad es la ocupación del arte puede ser tachado de extrapolación y anacronismo, pero, si nos paramos a reflexionar sobre este aspecto, a la luz de las reflexiones anteriores, llegaremos a la conclusión de que el alumbramiento de la verdad a modo de *aletheia*, tal como lo pensaron los griegos, es una de las claves para comprender la experiencia estética. Para llegar a esta conclusión, nos vamos a valer del estudio de la palabra *vanguardia*.

Desde principios de siglo, se viene hablando del arte de vanguardia como un tipo específico de arte, cuando podríamos decir que todo el arte puede englobarse bajo esta denominación. Para ello, debemos hacer unas precisiones que nos van a servir para comprobar la vinculación profunda que existe entre el *alumbramiento de la verdad y la creación artística*.

El término *vanguardia*, tal como nos dice Subirats¹⁶², es una palabra que se incorpora al campo del arte a principios de siglo. Es importada del ámbito de lo bélico, en el que indicaba una avanzadilla que se adelanta con la intención de abrir el camino a los demás e informarles de las posibles incidencias que les puedan surgir en su avance. En este sentido, se sitúa en el lado opuesto de la *retaguardia*, que se encuentra posicionada por detrás de los ejércitos en un lugar que ya ha sido *conquistado* y fuera de la línea de fuego. Desde un planteamiento gnoseológico, el vanguardista es alguien que, a través de diversos giros conceptuales, es capaz de abrir nuevos universos de comprensión de la realidad, nuevas narrativas que posteriormente se incorporarán a los esquemas conceptuales que nos permiten alumbrar el sentido de lo real. El artista no es, como a veces se dice, un simple intérprete del mundo; es alguien que, en un momento determinado, abre nuevas posibilidades de comprensión de la realidad. Por las características propias de su trabajo – *el diálogo permanente con la realidad*¹⁶³–, se encuentra en condiciones excepcionales para la apertura de nuevos marcos discursivos. Esto se ve claro en las figuras que la historia del arte ha considerado como genios. Nos dice Schopenhauer: «*El talento es como un tirador que da en un blanco al que los demás no llegan; el genio hace blancos que los otros ni siquiera perciben y de los que indirectamente se enteran más tarde*»¹⁶⁴. Esta es la esencia de la eclosión del ser en sentido heideggeriano. El arte nos trae de lo oculto a la presencia. En la *des-ocultación*, la verdad se nos hace presente:

¹⁶² «La historia del contenido semántico de esta palabra, la “vanguardia”, puede ayudarnos a descifrar el problema. Y las cosas son a este respecto muy simples: hasta la segunda guerra mundial los diccionarios sólo definen bajo este término un hecho militar y estratégico, e ignoran cualquier dimensión literaria, artística o espiritual. “Vanguardia” designa de manera exclusiva una determinada tecnología de la destrucción, no una figura de la creación literaria». Cf. “Las vanguardias y la cultura moderna”, en *La flor y el Cristal*, p.19.

¹⁶³ «A lo largo de arduas investigaciones, la filosofía actual se afirma cada día más en la idea de que el verdadero acceso a la realidad se da de modo comprometido –relacional– cocreador». Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia filosófica*, Editorial Gredos, Madrid, 1977, p.15.

¹⁶⁴ Cf. *El mundo como voluntad y representación*, Aguilar, Buenos Aires, 1960, Vol. III, p. 285 [Trad. Cast. Eduardo Ovejero y Mauri].

«La esencia de la obra de arte, en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación la verdad. La esencia poetizante del arte hace un lugar abierto en medio del ente, en cuya apertura es distinto que antes. En virtud de la proyección puesta en operación, la desocultación del ente se proyecta hacia nosotros. Todo lo habitual y lo hasta ahora existente deja de ser ente por la virtud de la obra»¹⁶⁵.

Podemos decir que la creación artística y la obra de arte implican una instauración de la verdad, la desocultación del ente que se produce por la interferencia creadora del artista con las posibilidades que el entorno y la tradición le ofrecen. De este modo es como surge la belleza, pero no como un elemento estático o fina película que recubre los objetos que consideramos bellos, sino entendida en su carácter de *emergencia*, de *eclosión* eminentemente *dinámica y relacional*¹⁶⁶. Este carácter dinámico de la belleza lo encontramos, a modo de *hierofanía del ser*, en las obras de los artistas considerados de vanguardia, es decir, los que son capaces de hacer una transformación en la óptica del mirar artístico. El vanguardista es alguien que recoge las posibilidades que le ofrece el pasado, las asume y las potencia desde unas coordenadas diferentes que surgen en interferencia creadora con la realidad¹⁶⁷. En este sentido son obras de vanguardia *Las Hilanderas* de Velázquez, el *Partenón*, *Santa Sofía* en Estambul o *Las señoritas de Avignon* de Picasso.

La vanguardia, como lucha, se entiende en este contexto como la pugna que debe emprender la forma por manifestarse en lo sensible:

«En ese combatir por la conquista de la expresión de la jubiladora y estallante forma triunfadora, sintiendo a la vez esa contradicción repulsiva y dolorosa del pudor y de la casta intimidad que teme profanarse con la exhibición»¹⁶⁸.

Precisamente, éste es el sentido heideggeriano del permanecer oculto y no – oculto, la lucha interna que se libra para que la verdad se haga presente: *«La lucha llevada a la desgarradura y de este modo restablecida en la tierra y así fijada*

¹⁶⁵ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *“El origen de la obra de arte”*, en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995, p.111. [Trad. Samuel Ramos].

¹⁶⁶ *«La belleza es un fenómeno relacional que se alumbra en el campo del libre juego establecido entre el hombre y las realidades del entorno, con las que funda una relación comprometida de encuentro. Entendido éste de una forma creadora, el acontecimiento del juego significa la inmersión activo – receptiva en realidades que ofrecen diversas vertientes integrables – forma y contenido, gracia y dignidad, reposo y movimiento»*. Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.180.

¹⁶⁷ Son significativas a este respecto las siguientes palabras de Mies van der Rohe: *«Recuerdo haber visto de joven muchos edificios antiguos en mi ciudad natal. Sólo unos pocos eran importantes. La mayoría eran muy sencillos y muy claros. Me impresionaba la fuerza de estos edificios porque no pertenecían a una época determinada. Se mantenían en pie desde hacía más de mil años y seguían impresionando, y nada podía alterar este hecho. Todas las grandes tendencias estilísticas habían pasado por delante de ellos, pero los edificios seguían estando ahí. No perdían nada y seguían siendo tan buenos como cuando se construyeron. Eran edificios medievales sin un carácter especial pero estaban contruidos de verdad»*. Cf. *“Conversaciones con Peter Carter”*, en *Bauen und Wohnen* 16, 1961, pp.229 y sig. Cit. por NEUMEYER, FRITZ: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p.72. [Trad. Cast. Jordi Siguán].

¹⁶⁸ Cf. ROMANO GUARDINI: *El Espíritu de la Liturgia*, Araluce, Barcelona, 1945, p.85. [Trad. Cast. Félix García].

en la forma. El ser – creado de la obra quiere decir la verdad fijada en la forma. Es la conjunción conforme a la cual se ajusta la desgarradura. La desgarradura conformada es la unión del resplandor de la verdad»¹⁶⁹. Para Heidegger, la esencia de la obra de arte es «establecer un mundo»¹⁷⁰. Este establecimiento del que nos habla Heidegger se produce en virtud de una lucha ontológica muy sutil en la cual la verdad (como *aletheia*) se revela en una delicada dialéctica entre el permanecer oculto y no – oculto del ente:

«El estado de no ocultación de los entes es lo que llamaban los griegos aletheia (poner en griego). Nosotros decimos “verdad” y no pensamos mucho al decir la palabra. Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad»¹⁷¹.

Entendemos la creación artística como un proceso de apertura de posibilidades nuevas de comprensión, horizontes nuevos en los que la imagen se torna locuente. La imagen, tomada en su riqueza inagotable de sentidos posibles, se nos presenta como una invitación a ir más allá de las coordenadas prefijadas de comprensión de la realidad. El arte, en palabras de E. Bloch, «*aparece especialmente como reelaboración activa, como una reelaboración que amplía y aumenta esencialmente el mundo*»¹⁷². En la comprensión de la obra de arte se despliegan campos semánticos inéditos que nos permiten articular un lenguaje de acceso al sentido de lo real. Si lo vemos con atención, éste es el sentido que adquiere el diálogo en la tradición hermenéutica¹⁷³.

El arte denominado abstracto nos ofrece una clave valiosa para profundizar en esta idea.

Un claro exponente es Paul Klee. Éste decía: «*El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible*»¹⁷⁴. Este artista, cuya creación basculó durante toda su vida entre lo figurativo y lo no – figurativo, no entendía la misión del arte como la creación de un orden geométrico opuesto al carácter caótico que en apariencia se da en la naturaleza. Más bien entendía esta misión como el diálogo que el artista emprende con la naturaleza para llegar a entrever los misterios que subyacen en ella: el anhelo de lo profundo que de un modo expreso se da en la forma “expresante”. Klee, al igual que otros muchos artistas denominados abstractos, tuvo la gran intuición de ver en la forma física el poder expresante de lo profundo. La diferencia con otros tipos de discursos de lo “abstracto” es que no planteó el

¹⁶⁹ Cf. HEIDEGGER MARTIN: “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, p.100.

¹⁷⁰ Cf. O. c., p.82.

¹⁷¹ Cf. O. c., p.63.

¹⁷² Cf. *Das Prinzip Hoffnung*, 2ª Ed., Suhrkamp, Frankfurt, 1ª Ed., Aufbau Verlag, Berlín, 1954 - 1955, II, p.392 [Trad. Cast. F. González Vicen]. Cit. por JIMÉNEZ, J: *Imágenes del hombre*, p.97.

¹⁷³ «La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo. Se plantea así la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacérselo comprensible a sí y a los otros. Así pues, la obra de arte no lingüística también cae propiamente en el ámbito del trabajo de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo». Cf. GADAMER, H.G: *Estética y Hermenéutica*, p. 59.

¹⁷⁴ Cf. KLEE, PAUL: *Das bildnerische Denken*, Basilea, 1971, p.19. Cit. por SUBIRATS, E., en *La Flor y el Cristal*, p.58.

hallazgo de modo dilemático, sino con una clara intención integradora de lo sensible y lo profundo inteligible; cuestión fundamental para edificar una teoría del conocimiento acorde a las exigencias de lo real¹⁷⁵. Por esto, Klee no consideraba nunca la forma como algo acabado, más bien la concebía como un constante emerger: «*Nunca jamás debe considerarse la forma como acabamiento, como resultado, como fin, sino como génesis, como devenir y esencia*»¹⁷⁶. Estas palabras cobran pleno sentido a la luz de esta otra afirmación de Klee: «[La obra artística] es la síntesis de la visión exterior y la mirada interior»¹⁷⁷. Al contrario que la tradición más puramente abstracta (Mondrian, Kandinsky), Klee no pretende una superación del objeto en cuanto identificación del sujeto y el objeto en un universo puramente abstracto y espiritual, sino la interrelación locuente de ambas vertientes de lo real: lo sensible en cuanto conjunto de formas físicas que se movilizan en el proceso creador y lo inteligible como forma expresante que trasparece en la forma física y remite a los estratos profundos de lo real.

Esta vía de solución que se presenta como alternativa a la escisión entre *forma y contenido*, se ve claramente si hacemos el análisis desde la óptica de dos conceptos filosóficamente olvidados: *natura naturans* y *natura naturata*.

Escribía Plotino: «*Las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza*»¹⁷⁸. Estas palabras escritas en los últimos años de la antigüedad cobran especial actualidad si las pensamos desde la reflexión anterior, analizando la evolución del término "*naturaleza*". La expresión "*naturaleza*" se refiere, en Aristóteles, tanto al *proceso natural* como a los productos de ese proceso. En este sentido hace referencia tanto a la materia como a la forma, es decir, a la esencia, la fuerza que dirige la naturaleza¹⁷⁹. La naturaleza, como fuerza configuradora o forma, fue traducida al latín como *origo rerum* en contraposición a la *summa rerum* o suma de las cosas, lo que daría la distinción entre *natura naturata* y *natura naturans*. La escolástica diferenció entre la *natura naturans* y *natura naturata* como la diferencia entre Dios, en tanto que naturaleza formadora de las cosas naturales o ley del conjunto de esas cosas, y lo creado. Lo que nos interesa de este planteamiento no es tanto la conocida división aristotélica sino el sentido de *natura naturans* como principio de configuración interno. Tampoco se trata de rescatar unas categorías rancias de la escolástica, sino servirnos de ellas, ya que nos permiten articular dos niveles de realidad – lo sensible y lo inteligible- que en la reflexión estética se dan en un continuo oscilar. En la teoría del arte de Alberti, nos encontramos de nuevo la referencia a esta distinción. Así cuando define la belleza como *concinnitas*, es decir, «*cierta armonía entre todas*

¹⁷⁵ «*Contra lo que a veces se afirma, la materia no juega su más importante papel cuando es vista en su estática condición física, sino cuando es tomada como medio de expresión transfigurado por la fuerza ontológica de la realidad que a través de ella se revela*» Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I.*, p.259.

¹⁷⁶ Cf. KLEE, PAUL: *Unendliche Naturgeschichte*, Basilea, 1970, p.269. Cit. por SUBIRATS, E: *La flor y el Cristal*, p. 69.

¹⁷⁷ Cf. KLEE, PAUL: *Das bildnerische Denken*, Basilea, 1971, p.67. Cit. por SUBIRATS, E., p.77.

¹⁷⁸ Cf. *Eneada*, Gredos, Madrid, 1998, V, 8, 9. [36-38], p. 141. [Trad. Cast. Jesús Igal].

¹⁷⁹ «*Así, en este otro sentido, la naturaleza de lo que tiene en sí mismo el principio del movimiento sería la forma o la especie, la cual sólo conceptualmente es separable de la cosa. En cuanto a lo que está compuesto de materia y forma, por ejemplo un hombre, eso no es naturaleza, sino "por naturaleza"*». Cf. ARISTÓTELES: *Física*, Editorial Gredos, Madrid, 1995, p.133, [II 1, 193b 12]. [Trad. Cast. Guillermo R. De Echandía].

*las partes que la conforman*¹⁸⁰, habla de las leyes inmutables, innacesibles a una percepción superficial de las que participa el mundo al completo:

*«La concinnitas no se manifiesta en el organismo entero o en sus partes más de lo que se manifiesta en la naturaleza misma; de manera que yo la llamo compañera de ánimo y de la razón. Y tiene espacios vastísimos donde aplicarse y florecer. Abraza la vida del hombre y sus leyes, y preside toda la naturaleza»*¹⁸¹.

La *concinnitas* se refiere a la *natura naturans* como ley eterna que da orden y configura la realidad. Del mismo modo, Vasari, en una entrevista que le hizo Varchi, afirmaba que en la arquitectura se muestra una mayor correspondencia con la naturaleza que en la escultura y en la pintura. Esto no obedece más que al hecho de entender la naturaleza como *natura naturans*. En el tema del arte abstracto ocurre algo semejante. Numerosos autores se apresuran a asociar el tema de la *natura naturata* a los impresionistas y el de la *natura naturans* a la corriente artística que, comenzando en Cézanne, evolucionó hacia el arte abstracto.¹⁸²

La actualización de estas categorías escolásticas permite reformular el discurso estético desde el carácter originario que tiene, como desocultación del ser, lo que nos permite redescubrir el campo de la belleza.

La belleza: El poliedro de la verdad

*«Si alguien opina que el arte ya no puede pensarse adecuadamente con los conceptos griegos, es que no piensa en griego lo bastante»*¹⁸³.

La belleza no parece ser hoy la ocupación de la estética. Más bien aparece como un escollo difícilmente salvable y que plantea más problemas que soluciones en el discurso. La solución por la que se ha optado consiste en obviar el contenido de la que tradicionalmente era la categoría estética por excelencia. El miedo que se tiene a la “invocación” de este concepto parece provenir de la carga axiológica que se le atribuye, con lo que el discurso estético queda condicionado por los juicios de valor que se emitan a partir de una idea predeterminada de belleza. No son de extrañar por tanto las siguientes palabras de Dufrenne:

«Sin embargo, nosotros evitaremos invocar el concepto de belleza. Y hay que decir porqué: es una noción que, según la extensión que se le dé, nos parece inútil a nuestro propósito o incluso peligrosa. Si, en efecto, se define la belleza como la cualidad estética específica y se da, como sucede corrientemente, a esta cualidad un acento axiológico, no se escapa al relativismo que se pensaba evitar: el subjetivismo acecha a todo juicio de valor, incluyendo los

¹⁸⁰ Cf. *De la Arquitectura*, en *De la pintura y otros escritos*, Tecnos, Madrid, 1999, libro VI, II, p.161. [Trad. Cast. Rocio de la Villa].

¹⁸¹ Cf. O.c., p.173.

¹⁸² Cf. TATARKIEWICZ, W., pp. 327 – 329.

¹⁸³ Cf. H.G. GADAMER: *Estética y Hermenéutica*, p.128.

juicios del gusto que se pronuncian sobre la belleza, de suerte que el criterio objetivo que se esperaba encontrar se muestra inmediatamente como incierto»¹⁸⁴.

Todo ello, unido a la propia creación artística que, desde el siglo XVIII parece abandonar definitivamente el terreno de lo bello para bascular hacia su tradicional antagonista; lo feo:

«El infierno no sólo es ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos sus dientes. Y es a ese infierno de lo bello a lo que queremos descender».¹⁸⁵

El problema de desterrar de la reflexión estética el tema de lo bello viene de un reduccionismo empobrecedor que opera en los niveles de profundidad ónticos de la obra de arte. Si la reducimos a su apariencia, la belleza - tradicionalmente entendida - se nos presenta como una serie de formas más o menos armónicas, simétricas, agradables a la vista..., pero esto no se puede considerar como belleza, sino más bien como los "*vestigios*" de la belleza, y no lo decimos en sentido platónico como *participación*. Cuando se ha visto que el arte no representaba estas formas, sino que se alejaba de ellas, nos hemos apresurado a decir que la belleza ya no era de lo que se ocupaba el arte y mucho menos la Estética. En todo este discurso se ha olvidado una cuestión fundamental: *Bello es todo aquello que se actualiza ante nosotros obedeciendo al despliegue de su ser*.

«En realidad, no designa un tipo determinado de objetos, sino la manera según la cual cada objeto responde a su tipo propio y, por así decir, cumple su vocación, al mismo tiempo que obtiene la plenitud de su ser: decimos de un objeto que es bello de la misma manera que decimos que es verdadero o como cuando afirmamos, según una acepción que ha subrayado Hegel, que una tempestad es verdadera tempestad, o que Sócrates es un verdadero filósofo»¹⁸⁶.

Desde este planteamiento, todo puede llegar a ser considerado como objeto estético, tanto los objetos considerados artísticos como los de uso cotidiano. Existe una salvedad; no todos son percibidos estéticamente. En este sentido, Dufrenne realiza una serie de distinciones muy interesantes. Según este autor, existen las *obras de arte*, cuya existencia como tales nadie pone en duda por una especie de educación histórica:

«Pero entonces, digámoslo una vez más ¿cómo determinar lo que es obra de arte y merece convertirse para nosotros en objeto

¹⁸⁴ Cf. DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. I. *El objeto estético*, p.29.

¹⁸⁵ Cf. ROSENKRANZ, KARL: *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p.53. [Trad. Cast. Miguel Salmerón].

¹⁸⁶ Cf. DUFRENNE, M., p. 32.

estético? [...]. Diremos que es obra de arte todo aquello que es reconocido como tal y propuesto como tal a nuestro asentimiento»¹⁸⁷.

Para que una obra de arte aparezca como un *objeto estético* se le debe añadir una *percepción estética*¹⁸⁸. En este sentido añade Dufrenne:

«La diferencia entre la obra de arte y el objeto estético reside en que la obra de arte puede ser considerada como una cosa ordinaria, es decir, objeto de una percepción y de una reflexión que la distinguen de otras cosas sin otorgarle un tratamiento especial; pero al mismo tiempo puede convertirse en objeto de una percepción estética, la única que le es adecuada. El cuadro que está en mi pared es tan sólo una cosa para el agente de mudanzas, y es un objeto estético para el amante de la pintura; y será las dos cosas, pero sucesivamente, para el experto que lo restaura»¹⁸⁹.

Desde este planteamiento fenomenológico cualquier objeto puede ser "estetizado" siempre y cuando se le perciba bajo los criterios de una percepción estética. ¿Qué significa esto? En la percepción estética, *el objeto se va a desplegar ontológicamente abriéndonos a la profundidad de su ser como lo que de un modo verdadero se manifiesta*. No tiene sentido afirmar que la ocupación del arte y de la estética es la belleza si se entiende ésta como una fina película que de un modo externo recubre a un objeto¹⁹⁰. Ahora bien, si la belleza es la manifestación externa, como patencia del carácter verdadero del objeto estético que se estructura como profundidad óntica, no podemos dudar ni un momento que la ocupación del arte y la Estética es la belleza. Por otro lado, que cualquier objeto pueda ser considerado estéticamente es un hecho que nos demuestra empíricamente la propia Historia del Arte. Un ejemplo clásico es Van Gogh, que buscaba premeditadamente la "fealdad" a la que antes nos hemos referido: rostros de mineros demacrados, campesinos extenuados, objetos al límite de su deterioro (piénsese en sus famosas botas de campesina), y sin embargo él apuntaba a esa belleza profunda de la que Heidegger nos hablaba al comentar sus cuadros:

«En la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad. El cuadro que muestra los zapatos de campesina, la poesía que habla de la fuente romana, no dan sólo a conocer lo que son estos entes en particular, en rigor, no dan a conocer en absoluto, sino que permiten acontecer a la desocultación como tal en relación al ente en totalidad. Cuanto más sencillos y esenciales sean los zapatos, cuanto más pura y sin adorno aparezca la fuente en su esencia, tanto más inmediata y llamativamente se hace más todo ente existente. Así se alumbra el ser que el ente oculta. La luz de

¹⁸⁷ Ibid., p.29.

¹⁸⁸ Ibid., p.36.

¹⁸⁹ Ibid., p.37.

¹⁹⁰ «En el pensamiento humano ya se ha caído en el error de confundir el arte con el fenómeno físico, y como los niños que tocan la pompa de jabón y que quieren tocar el arco iris, el espíritu humano, admirando las cosas bellas, trata de buscar las raíces del arte en la naturaleza externa, y se da a pensar, o cree deber pensar, por qué ciertos colores son bellos y otros feos, por qué son bellas ciertas formas del cuerpo y otras feas». Cf. CROCE, BENEDETTO: *Breviario de Estética*, p.17.

esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser de la verdad»¹⁹¹.

De este modo, nos encontramos con una definición de la belleza que podría decir lo siguiente: *La belleza es el modo como se nos muestra el despliegue del ser en su apertura hacia la verdad en la percepción estética*. En palabras de Dufrenne: *«El objeto estético no demuestra, sino que muestra»¹⁹²*. Aquí nos sale al paso una cuestión decisiva para la Estética contemporánea. Podemos decir que hemos encontrado el criterio de belleza: *bello es todo aquello que se muestra de una manera auténtica, es decir, como lo verdadero que trae el ser en su profundidad óptica a la presencia*. Esto nos dará el juicio de valor estético. La idea de fealdad como privación del ser es algo que desde los griegos se ha mantenido durante milenios: de Platón a Croce e incluso hasta Heidegger, pasando por San Buenaventura y por Ficino. Lo feo viene a ser la ausencia o la abundancia que obedece a la indeterminación. En la antigua Grecia lo feo constituía la apariencia del error y del mal. En este sentido, el caos, representante de todo lo informe, lo que no tiene límites, lo oscuro, está claramente separado de aquello que representa los valores más excelsos de la cultura griega, situados al amparo de la triada: verdadero, bueno y bello. En Platón, lo feo representa la ausencia absoluta. Es la misma idea que nos encontramos en Parménides: lo bello coincide con el ser y lo feo es el vacío ("no ser"). Se piensa lo bello en oposición a lo feo y como negación el uno respecto al otro. Esto tiene, como hemos visto, profundas implicaciones cuando tratamos de aproximarnos al campo de la estética desde la ontología. Plotino recoge esta tradición y nos habla de lo bello como plenitud del ser:

«¿Dónde puede existir la belleza privada de ser? ¿Donde la sustancia privada de ser bella? Al ser deficiente en belleza ya es deficiente en esencia. Y por eso es deseable el ser, porque se identifica con la belleza, porque es el ser»¹⁹³.

El no ser, es decir, lo feo, en este caso, se ve asociado con lo impuro, con el mal, con lo que no se sitúa más allá de las apariencias¹⁹⁴. Esta idea, en la que venimos insistiendo, no es exclusiva del pensamiento de la antigüedad. En Croce, por ejemplo, al igualarse belleza y expresión, y ésta ser definida como determinación del ser, lo feo representa la ausencia o la abundancia que obedece a una indeterminación:

«Una expresión, si es propia, es también bella, porque la belleza no es otra cosa que la determinación de la imagen y, por ende, de la expresión. Si al llamarla desnuda se quiere advertir que falta en ella algo que debería estar, en este caso es impropia y deficiente, y no es todavía expresión en todas las partes. Por conversión, una expresión adornada, si es expresiva en todas sus partes, no puede

¹⁹¹ Cf. "El origen de la obra de arte", en *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995, p.90. [Traducción y prólogo de Samuel Ramos].

¹⁹² Cf. O. c., p.157.

¹⁹³ Cf. PLOTINO: *Eneadas*, V, 8, 9. [39 -41], pp. 155 -156.

¹⁹⁴ «Si dijéramos, pues, que el alma es fea por causa de una mezcla, de una fusión y de su inclinación al cuerpo y a la materia, hablaríamos correctamente». Cf. PLOTINO: *Eneadas*, I, 6, 5. [48 -50], p.285.

llamarse adornada, sino desnuda como la otra y propia como la otra»¹⁹⁵.

Pero, ¿cómo podemos distinguir la obra auténtica de la que no lo es? Podríamos decir que algo no es bello porque no consigue ser lo que pretende ser, no realiza su esencia. No se muestra siendo lo que verdaderamente es. En arte, cuando ocurre esto, nos encontramos con los conocidos "pastiches" o la repetición de esquemas anacrónicos y obsoletos. ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, construir una catedral de estilo gótico hoy día? No se confunda esto con una especie de alegato "snobista". Todo lo contrario; el arte debe ser un arte de su tiempo y de este modo se convierte en un arte de todos los tiempos. Pero ser una arte de su tiempo implica asumir activamente las posibilidades que se le brindan para poder ser *expresión de un mundo*. Cuando una obra de arte consigue esto, se convierte en verdadera obra, al tiempo que *bella*.

Esto nos da la clave para afianzar una idea que más arriba ya apuntábamos. A lo largo de la historia, los criterios de belleza han ido cambiando, pero esto no es fruto del *relativismo* o del *subjetivismo*, sino del propio proceso de actualización progresiva de la verdad que va mostrando las diferentes caras de un mismo *poliedro*. Por eso, Dufrenne nos habla de la exigencia infinita de la obra que «[...] exige una realización finita, y que se consuma cada vez que la obra nos es presentada con suficiente evidencia y rigor, sin notas discordantes, y cuando todo invita a que nuestra percepción salude en ella al objeto estético; la verdad de la obra que poseemos así es realmente la verdad que la obra impone y nos impone»¹⁹⁶. La exigencia infinita se debe a la *inagotabilidad* del objeto estético que, en la contemplación como interferencia creadora con el sujeto¹⁹⁷, nos ofrece siempre posibilidades nuevas de actualización de la verdad:

«La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en el triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación. Así, a cada modo de instaurar le corresponde uno de contemplar»¹⁹⁸.

Por eso no tiene mucho sentido debatirse ante dilemas irresolubles: qué es más bella; ¿una catedral gótica o una románica, arte figurativo o no figurativo, Kandinsky o Klee...? Se trata de diferentes formas de traer a la presencia de lo real la verdad, tanto en la creación artística misma como en la posterior percepción estética.

En este contexto cobran pleno sentido las palabras de Dufrenne: «*Si en lugar de espectadores perceptivos, fuésemos, como dice Jaspers, "consciencia general", capaces de sobrevolar la historia y de planear ante las verdades históricas*

¹⁹⁵ Cf. O. c., p. 47.

¹⁹⁶ Cf. O. c., p. 66.

¹⁹⁷ «En la experiencia estética no tiene lugar una división drástica entre el sujeto contemplativo y el objeto de contemplación. La experiencia estética consiste justamente en la interferencia de ambos, vistos como ámbitos de realidad». Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.347.

¹⁹⁸ Cf. "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, p. 114.

de la obra, no existiría verdad alguna: el ser de la obra hubiera absorbido su aparecer, sería verdad eterna y no objeto estético»¹⁹⁹.

A esta problemática se refiere Gadamer cuando hace la distinción entre copia (*Abbild*) e imagen (*Bild*). La obra no busca tanto la adecuación a un modelo original (sentido primigenio que tenía el término "*mímesis*" y que Gadamer llama "*imitación*"), sino la actualización del ser de la obra como "*re-conocimiento*". Quedarse en el plano de la mera imitación sería la *demonstración* a la que antes aludíamos con Dufrenne. El auténtico sentido de la *mímesis* sería *el descubrimiento o desocultación de la esencia de la cosa*. Se trata de un reconocer «*lo representado en lo que representa*»²⁰⁰. Este reconocer se eleva por encima de lo cambiante contingente para llegar a su «*esencia universal y permanente*»²⁰¹. Ésta es la que reonocemos y en la que nos reconocemos. De ahí que anteriormente nos ha llamado la atención sobre lo que significa percibir (en alemán *Wahr-nehmung*): capacidad de captar la verdad. Pero esta verdad no está circunscrita únicamente a lo que comúnmente se entiende por verdad, adecuación del intelecto con la cosa o verdad lógica, sino en sentido heideggeriano, la verdad como descubrimiento en el sentido primigenio que para los griegos tenía la palabra *aletheía*.

Precisamente a este tipo de articulación es a donde queríamos llegar, a una teoría del conocimiento que permite vincular, en el *proceso de acceso a la verdad*, lo *aparente* con lo *profundo*, lo *indirecto* con lo *inmediato*, la *distancia* con la *presencia*. El siguiente texto de López Quintás nos servirá de base para comentar brevemente estos aspectos:

«Al decir que la obra se revela a través de los medios expresivos, esta locución adverbial, tiene un valor "analéctico", no meramente espacial. Sugiere el carácter transparente de los medios expresivos, es decir, su condición de "vía abierta", de lugar de presencialización de las realidades que en ella se expresan. Esta condición discreta, esencialmente referencial, de los elementos mediacionales hace posible vincular la atención a los medios expresivos y el logro de formas eminentes de inmediatez. No es un "a través" de mediación espacial o temporal, sino de implantación inmediata indirecta. Al tiempo que se movilizan tales medios, se hace presente la obra, y los espectadores se instalan inmediatamente en su campo de significación. Inmediatez no da aquí una medida de rapidez, sino de profundidad perceptiva. Por eso es articulable con la mediación y el discurso»²⁰².

Vamos a tratar de perfilar someramente algunos de los términos que aparecen en el texto transcrito, ya que constituyen la base de la teoría del

¹⁹⁹ Cf. O.c., p. 66.

²⁰⁰ Cf. GADAMER, HANS GEORG: *Estética y Herméutica*, Tecnos, Madrid, 1998, p.127.

²⁰¹ Cf. O. c., p.127.

²⁰² Cf. *Estética de la Creatividad*, p.123.

conocimiento válida para abordar el conocimiento de realidades que exceden los contornos de lo físico.²⁰³

- *Analéctico*: Resumiendo, podríamos decir que analéctico se refiere a un modo de ver sinóptico, asumiendo «*en unidad jerárquica todos los planos que colaboran en el complejo fenómeno ontológico de la expresión*»²⁰⁴. No se produce escisión entre los diferentes planos de realidad, propio de un modo de ver objetivista. Por otro lado, analéctico alude al aquilatamiento que se da entre el método de conocimiento y el objeto que se desea conocer. De este modo, se trata de un método en el que se articulan *entendimiento, sentimiento y voluntad*.
- *Carácter transparente de los medios expresivos*: Al encontrarse en el entramado de una jerarquía integradora, lo objetivo (empírico) se convierte en un “medio en” el que se revela lo profundo por su propia fuerza configuradora. Visto desde este ángulo lo empírico no aparece como *figura*, sino como *forma*: «*La figura es el rostro o apariencia externa que la forma se confiere a sí misma endogámicamente, desplegándose de dentro afuera*»²⁰⁵.
- *Presencialización*: Las realidades que no son empíricas se las conoce por vía de *presencia*. Esto supone la capacidad de poder articular elementos que en el plano objetivo – cósmico se muestran de modo dilemático, por ejemplo inmediatez y distancia: «*A nivel lúdico, nivel de expresividad y creación de ámbitos interaccionales, es posible la vinculación dinámica de ciertas formas de inmediatez con ciertos géneros de distancia, dando lugar a modos eminentes de presencialidad*»²⁰⁶. En este sentido, Dufrenne nos habla de penetración en el mundo de la obra y penetración de la significación de la obra en el sujeto como intimidad.²⁰⁷
- *Inmediato indirecto*: Nos encontramos con una reformulación de lo que clásicamente se había entendido por *intuición*. Ésta, tradicionalmente, se refería a la visión directa e inmediata de una realidad o la comprensión directa o inmediata de una verdad. La condición para que exista la intuición es que no se den elementos intermediarios que se interpongan en la “visión directa”. Sin embargo López Quintás, a la luz de sus investigaciones, muestra la posibilidad de la *intuición inmediata indirecta* como vía de acceso al conocimiento de las realidades *super - objetivas* o *ambitales*. La cuestión consiste en no confundir inmediato con superficial y mediador como mediatizador. A través de los medios

²⁰³ Un análisis pormenorizado de todas estas categorías se puede encontrar en la obra de LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico. Introducción a una filosofía de los ámbitos*, Publicaciones de la Facultad de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1975, 2ª Ed.

²⁰⁴ Cf. *Metodología de lo suprasensible*, p.156.

²⁰⁵ Cf. *Estética de la Creatividad*, p. 217.

²⁰⁶ Ibid., p. 108.

²⁰⁷ «*Al igual que la percepción no se reduce al esquema que se pueda dar a un objeto y de un sujeto exteriores el uno al otro, como son exteriores para el físico el estímulo y el órgano sensorial, así la presencia del testigo ante la obra no se reduce tampoco a esa presencia física. Necesita penetrar en la intimidad de la obra*». Cf. O. c., p. 94.

expresivos se nos revela la realidad en su profundidad²⁰⁸, de tal modo que estos no son mediatizadores, sino mediadores que nos muestran lo profundo de un modo inmediato, siempre que guardemos la *distancia de perspectiva* que exigen este tipo de realidades para ser conocidas: «Al ser asumidos en el proceso interpretativo, los medios expresivos se convierten en un campo de presencialización inmediata de la obra, vía abierta a la expresión artística»²⁰⁹. De este modo, inmediatez se refiere más a la profundidad del conocer que a la mera instantaneidad: «Conocimiento inmediato es el que nos pone en contacto con toda una realidad, aunque no con esa realidad toda»²¹⁰. Indirecto hace referencia a la existencia de elementos mediacionales, pero López Quintás insiste en que «Los elementos mediacionales no mediatizan el conocimiento, no alejan al sujeto del objeto de conocimiento. Son vías abiertas de patentización cuando hay por parte del objeto voluntad expresiva, y por parte del sujeto actitud de escucha y receptividad. Este dinamismo del objeto y el sujeto torna transparentes los elementos mediacionales»²¹¹. Este planteamiento abre la posibilidad de considerar un conocimiento que, a pesar de ser mediacionado, pueda ganar una forma eminente de presencia y la posibilidad de conocer por vía de participación del sujeto en el objeto, pero no como una fusión o disolución de uno en otro de forma irracional, sino manteniendo la distancia propia del conocimiento intelectual: «El modo de inmediatez eminente que llamamos presencia no sólo no anula la distancia de perspectiva propia de la actividad intelectual, sino que la exige»²¹². No es una mera coincidencia que en alemán, tal como nos explica Gadamer²¹³, "contemplar" (*anschauen*) e "intuición" (*anschauung*) procedan de la misma raíz etimológica. Lo visible, aquello por lo que nos vemos afectados sensorialmente en la experiencia estética forma parte ineludible del proceso de intuición en cuanto articulación de lo *sensorial* y lo *conceptual*.

- *Inmediatez y distancia*: Cuando se alude a la distancia y a la inmediatez, hay que considerar diferentes tipos correlativos a dos planos de realidad diversos: el físico y el ambital. Heidegger ya insistió en la necesidad de diferenciarlos: «El ser humano recorre los más largos trechos en el más breve tiempo. Deja atrás las más largas distancias y, de este modo, pone ante sí, a una distancia mínima, la totalidad de las cosas. Ahora bien, esta apresurada

²⁰⁸ «En realidad, no conocemos sino intuiciones expresadas. Un pensamiento no es un pensamiento sino cuando se formula en palabras; una fantasía musical es tal cuando se concreta en sonidos; una imaginación pictórica lo es cuando se plasma en color». Cf. CROCE, B., p.43.

²⁰⁹ Ibid., p. 123.

²¹⁰ Cf. *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p.132.

²¹¹ Ibid., p.132.

²¹² Ibid., p.133.

²¹³ «Esto es, evidentemente, una cualidad "estética". Intuir (*anschauen*), mirar (*schauen*), to show, están lingüísticamente relacionados con lo "bello" (*das Schöne*). Remite así, como tantas otras palabras nuestras, a la esfera visual de señalar algo visible; pero remite a lo que hay que ver de un modo que queda peculiarmente abierto». Cf. GADAMER, H.G: *Estética y Hermenéutica*, p.155.

*supresión de las distancias no trae ninguna cercanía: porque la cercanía no consiste en la pequeñez de la distancia*²¹⁴. López Quintás insiste en hacer una clasificación de los diferentes categorías de distancia e inmediatez²¹⁵. En el plano físico, encontramos los modos de inmediatez más pobres: *inmediatez de fusión, de tacto, de enquistamiento*. La característica común que reúnen es que todos consisten en un empastamiento con la realidad. Hay otros dos tipos de inmediatez que superan a estas inferiores: *inmediatez de comprensión* e *inmediatez de inmersión participativa*. La primera alude a ese tipo de conocimiento sensible – inteligible – al que aludíamos antes – que se da a través de los medios expresivos como manifestación de lo metasensible. La segunda se refiere al tipo de conocimiento *inmediato* que se consigue por vía de participación propio de las realidades axiológicas y estéticas. La misma clasificación por grados es extensible a los diferentes tipos de distancia: *Distancia de alejamiento físico, Distancia de desinterés, Distancia respecto a las vertientes objetivas, Distancia de piedad, Distancia de libertad espiritual de movimiento y Distancia de perspectiva*. No vamos a explicar pormenorizadamente en qué consisten todas, ya que la explicación desbordaría los objetivos de este apartado. Lo que nos interesa constatar es la consideración de la distancia, no únicamente en el plano físico, sino también en el *ambital*, ya que este tipo de distancia implica «*fundar con ellos*[con respecto a los seres profundos] *ámbitos de cocreación renunciando por principio a manipular los objetos de conocimiento que no se reducen a meros objetos*»²¹⁶. La distancia con una significación *ambital* se refiere a la distancia justa que hay que mantener para poder tener acceso a la realidad en todos sus planos, tanto los más superficiales como los más profundos. Una eliminación de la distancia nos empastaría con lo más inmediato en el sentido físico y no nos permitiría tener un campo de amplitud visual suficiente. Un exceso de distancia se convertiría en *distancia de desinterés* o *de alejamiento* en la que el contacto cognoscitivo se tornaría imposible.

De las precisiones anteriores se desprende que el modo de acceso al carácter profundo de lo real es *la intuición inmediata indirecta*, ya que, en palabras de López Quintás: «*Convendría recordar a este respecto que lo sensible –figurativo no se opone al carácter inmediato de la captación de lo no –sensible, sino al carácter directo de la misma. Si se advirtiese que el carácter intuitivo del conocimiento marca una medida de profundidad y no de rapidez, se llegaría a la decisiva conclusión de que es posible*

²¹⁴ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "La cosa", en *Conferencias y Artículos*, p.143.

²¹⁵ Esta clasificación se puede ver pormenorizada en *Metodología de lo suprasensible II. El triángulo Hermenéutico*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1975, 2ª Ed., p.66 – 73.

²¹⁶ *Ibid.*, p.71.

una intuición inmediata indirecta de las realidades que se expresan a través de los medios expresivos que ellas mismas crean entelequialmente»²¹⁷.

²¹⁷ Cf. *Hacia un estilo integral de pensar* I. *Conocer y sentir. Arte abstracto y Arte Sacro*, pp. 248 – 249.

PARTE II

LA DEFINICIÓN DE LA ARQUITECTURA

LA DEFINICIÓN DE LA ARQUITECTURA

Capítulo 5: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

- La definición como pregunta

Anteriormente, hemos ido trazando los perfiles que nos acercaban al tipo de reflexión estética que se hace necesaria para aproximarnos de un modo adecuado al fenómeno artístico en general. Llegados a este punto, debemos dilucidar la relación que se da entre arte y arquitectura y la posibilidad de una reflexión estética ulterior. Si tratamos de estudiar esta relación, no podemos obviar la pregunta que de inmediato nos sale al paso: ¿Qué es la arquitectura?

En la conocida obra de Paul Válerý *Eupalinos o el arquitecto*, nos encontramos con una situación, dentro del diálogo que mantienen Sócrates y Fedro, en la que el primero trata de explicarle al segundo lo que supuso para él el hallazgo de una caracola en la playa cuando era joven. Ante tan extraño hallazgo, intentó averiguar cual era la materia que lo componía y la génesis del proceso de formación que le había dado origen. De este modo, reflexiona sobre el proceso creativo y el anclaje que éste tiene en el pensamiento. Ante la descripción lenta y minuciosa que Sócrates está haciendo de la situación, Fedro, impaciente, le pregunta por el tipo de materia que componía el hallazgo. Sócrates le contesta de un modo escueto y enigmático: «*De igual materia que su forma: materia de dudas*»²¹⁸. Sócrates hace esta reflexión desde la pregunta por la arquitectura, lo que nos avisa de la dificultad que conlleva el tratar de desentrañar la complejidad de la arquitectura como actividad que descansa en lo material, de un modo definitorio, frente a otro tipo de manifestaciones artísticas.

Tratar de responder este interrogante parece una tarea imposible a estas alturas de siglo. Ocurre como con otras tantas preguntas que, precedidas del "*qué*", apuntan hacia la esencia de las cosas²¹⁹. Nos comenta Manuel J. Martín Hernández, en su obra *La Invención de la arquitectura*²²⁰, cómo Mies van der Rohe cuenta que, al plantear esta pregunta, le respondieron que no hiciera «preguntas tontas»²²¹. La particularidad que presenta este interrogante es que, al preguntar por la arquitectura, estamos apuntando a la relación intrínseca que se da entre *cultura, sociedad y persona*. De este modo se movilizan una serie de órdenes de valores: *lo*

²¹⁸ Cf. *Eupalinos o el Arquitecto*, Librería - Galería Yerba y otros eds., Murcia, 1982, p.64. [Trad. Cast. Josep Carner].

²¹⁹ «¿Qué es la arquitectura? Probablemente esta pregunta no tenga hoy sentido, como pasa con cualquiera que se haga en este momento sobre la esencia de las cosas». Cf. MARTÍN HERNÁNDEZ, MANUEL, J: *La invención de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, p.28.

²²⁰ Ibid., p.19.

²²¹ MIES VAN DER ROHE, LUDWIG: "Agradecimientos por Royal Gold Medal" (1959), en *Escritos, Diálogos y Discursos*, Galería Yerba y otros eds., Murcia, 1981, p.65. [Trad. Cast. Jordi Siguán].

útil, lo bello, lo bueno, lo verdadero, etc. La pregunta por la arquitectura vendría a ser la pregunta por la *"intimidad cultural de una sociedad"*. Lo *"íntimo"* lo entendemos como propio, como aquello que nos *co - pertenece, configura* y responde a un sustrato cultural común del que todos participamos y en el que todos nos reconocemos.²²² El edificio habla de los modos de ser del hombre²²³. No se trata de un ente aislado, reducido a mero objeto, una masa constituida por diversos materiales con la que, en nuestro deambular por las ciudades, nos encontramos. La arquitectura es eminentemente *dinámica y relacional*. La arquitectura, como material estructurado, es *locuente*. Dice Fedro a Sócrates en el diálogo ya citado:

*«Esos puestos de comercio, esos tribunales y cárceles, cuando los que les erigen supieron acertar, del más franco lenguaje se valen [...]. Todo aquí dicta sentencias y habla de penas. La piedra gravemente declara lo que encierra, la pared es implacable, y esa estructura, tan conforme a la verdad, pujantemente pregona su severo destino»*²²⁴.

Podemos decir que *la arquitectura se caracteriza por la capacidad locuente de los materiales estructurados que moviliza*. Pero estos materiales no nos hablan tan sólo en apariencia de la ordenación más o menos armónica de los mismos o de las cualidades bellas. Esta estructura sitúa el interrogante, que más arriba nos planteábamos, en un plano diferente. La pregunta por la arquitectura, al ser *eminentemente antropológica*, no deja de ser una pregunta por los valores que configuran la existencia de la persona que está instalada en una sociedad concreta y que se nutre de un entramado de relaciones existenciales determinadas. Escribe Mies van der Rohe:

«Recuerdo haber visto de joven muchos edificios antiguos en mi ciudad natal. Sólo unos pocos eran importantes. La mayoría eran muy sencillos y muy claros. Me impresionaba la fuerza de esos edificios, porque no pertenecían a una época determinada. Se mantenían en pie desde hacía más de mil años y seguían impresionando y nada podía alterar este hecho. Todas las grandes tendencias estilísticas habían pasado por delante suyo, pero los edificios seguían estando ahí. No perdían nada y seguían siendo tan buenos como cuando se construyeron. Eran edificios medievales sin un carácter especial, pero estaban contruidos de verdad».²²⁵

A un edificio se le pide, ya no sólo que sea útil y funcional, sino que al tiempo participe de cierta belleza y se configure de un *"modo verdadero"*, es decir,

²²² «Leer Arte no es cuestión únicamente del reconocimiento de las cualidades estéticas de la cosa, el cual conduciría a afirmaciones sobre su mayor o menor belleza, o el encuentro con un producto histórico. O el mero saberse, que es un tomar el objeto para sí mismo. Adopta más bien la forma de un encuentro con algo otro a lo que uno paradójicamente copertenece». Cf. GADAMER, H.G: *Estética y Hermenéutica*, p. 17.

²²³ «La primera obligación de la arquitectura debe ser, pues, adaptarse a los modos de ser del hombre, en la grave conciencia de que los habitantes de una ciudad no constituyen una masa amorfa, sino un pueblo, así como los fieles que asisten a una función litúrgica no forman un pueblo, sino una comunidad». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Facultad de Palma de Mallorca, Madrid, 1975, 2ª ed., p.208.

²²⁴ Cf. O. c., p.32.

²²⁵ MIES VAN DE ROHE, LUDWIG: "Conversación con Peter Carter", en *Bauen und Wohnen*, nº 16, año 1961, pp. 229 y sig.

que obedezca a lo que está llamado a ser pero sin traicionar el espíritu de su época. Se trata de una tarea compleja que no se circunscribe exclusivamente a lo artístico:

«El arquitecto debe ofrecer a la sociedad un servicio definido, es decir, vigilar las modificaciones del escenario físico en que se desenvuelve la vida cotidiana de cada uno; debe simultáneamente considerar en ese ámbito las cualidades y cantidades, y satisfacer globalmente las exigencias que resguardan la vida activa y la vida contemplativa»²²⁶.

El propio planteamiento de la pregunta ya establece los derroteros discursivos por los que se tratará de responder. En su misma formulación está la posibilidad de obtener respuestas o no. Preguntar "qué es la arquitectura" dirige la atención inmediatamente hacia el análisis de los elementos que intervienen en ella para intentar descubrir su esencia definitoria. La actitud contemporánea, heredera de la postmodernidad, parece apuntar más hacia el "cómo", que se desenvuelve en el plano de lo fragmentario y lo descriptivo, que hacia el "qué", consciente de la imposibilidad de la definición y la fundamentación de unas coordenadas que permitan abordar con amplitud el tema²²⁷. Por esto, esta pregunta queda rechazada a priori por ser considerada una "pregunta tonta", tal como afirmaban los interlocutores de Mies van der Rohe.

No se trata de rechazar la pregunta, sino de reformularla tal como exige la sensibilidad del hombre contemporáneo, sabedor del *carácter radical de su existencia*. Todo ello nos lleva a pensar que la pregunta por la arquitectura no se puede plantear pretendiendo responderla desde el estatismo del análisis minucioso de los elementos que la componen: estructura, materiales, funciones, etc., para llegar a la esencia de la misma. Esta será una parte del camino a recorrer, pero la cuestión se debate en un nivel epistemológico diferente: *el antropológico*. La pregunta por la arquitectura es una pregunta por *el ser del hombre como persona* que se desarrolla y constituye en una comunidad determinada, de la que se nutre y al tiempo contribuye a construir. Por esto, la pregunta intentará dilucidar *qué hace el hombre al hacer arquitectura y, cómo configura los modos de ser del hombre esa arquitectura*. En esta misma línea el arquitecto Fritz Niemeyer escribe que *«Los problemas de la arquitectura no podían separarse de los problemas del ser. La arquitectura debía servir a la vida, no sólo de manera práctica sino también*

²²⁶ Cf. BENÉVOLO, LEONARDO: *Introducción a la Arquitectura*, Celeste Ediciones, 1992, p.11. [Trad. Cast. Floreal Mazía].

²²⁷ *«Simplificando al máximo, se tiene por "postmoderna" la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sin génesis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. Nos formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables»*. Cf. LYOTARD, JEAN - FRANÇOIS: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Planeta - Agostini, Barcelona, 1993, p. 10. [Trad.Cast. Mario Antolín Rato].

espiritualmente, y convertirse en portadora de una idea que afectase a toda la existencia del hombre»²²⁸.

- Elementos que condicionan la aproximación a la arquitectura como arte

Sin embargo, no se puede olvidar que la práctica arquitectónica se da inserta en un entramado con una serie de condicionantes que hacen sumamente compleja la cuestión²²⁹. Aldo Rossi, en su obra *La arquitectura en la ciudad* plantea la gran complejidad que implica el estudio de las reflexiones acerca de la arquitectura y de los fenómenos urbanos, ya que intervienen múltiples factores que lo convierten la ciudad en un fenómeno cultural, económico, humano..., de gran complejidad²³⁰. En esta misma línea, Robert Venturi afirma con rotundidad la imposibilidad de concebir la arquitectura desde la simplificación o posturas reduccionistas que imponen un único enfoque estético:

«Me gusta la complejidad y la contradicción en la arquitectura . Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su lugar, hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al artes [...]. Pero la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza»²³¹.

Por otro lado, en ella intervienen una serie de condicionantes que parecen alejarla de la esfera de la "creación artística pura". Estas características se han acentuado a partir de lo que se ha denominado el *movimiento moderno* en arquitectura. B. Taut enumera en 1929 algunas de las características que debe tener la arquitectura del movimiento moderno y que nos sitúan ante esta problemática:

«1) La primera exigencia de cada edificio es el alcance de la mejor utilidad posible.

²²⁸ Cf. MIES VAN DER ROHE: "Baukunst und Zeitwille!", en *Der Querschnitt*, 4, nº. 11, 1924, pp.31 y ss. Cit. por NEUMEYER, FRITZ: *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p. 32. [Trad. Cast. Jordi Siguán].

²²⁹ «La arquitectura responde a exigencias de tan diversa naturaleza que describir adecuadamente su desarrollo equivaldría a exponer la historia misma de la civilización ». Cf. ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1991, p. 51. [Trad. Cast. Cino Calaprina y Jesús Bermejo Goday].

²³⁰ «Concibo la arquitectura en sentido positivo, como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta; ella es, por su naturaleza colectiva. Así como los primeros hombres se construyeron moradas y en su primera construcción tendían a realizar un ambiente más favorable para su vida, a construirse un clima artificial, igualmente construían según su intencionalidad estética. Iniciaron la arquitectura al mismo tiempo que el primer trazo de la ciudad; la arquitectura es, así, connatural a la formación de la civilización y un hecho permanente, universal y necesario». Cf. *La arquitectura en la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p. 49. [Trad. Cast. José María Ferrer Ferrer y Salvador Tarragó Cid].

²³¹ Cf. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 27. [Trad. Cast. Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso].

2) Los materiales empleados y el sistema de construcción empleado tienen que estar completamente subordinados a esta exigencia primaria.

3) La belleza consiste en la relación directa entre el edificio y el fin, en las oportunas características de los materiales y en la elegancia del sistema de construcción.

4) La estética de la nueva arquitectura no reconoce ninguna separación entre fachadas y plantas, entre calle y patio, entre delante y detrás. Ningún detalle vale por sí mismo, sino que es una parte necesaria del conjunto. Lo que funciona bien se presenta también bien. Nosotros no creemos ya que algo tenga un aspecto feo y, sin embargo, funcione bien.

5) También la casa, en su conjunto, igual que los elementos, pierde el aislamiento y la separación. Así como las partes viven en la unidad de las relaciones recíprocas, la casa vive en relación con los edificios de su alrededor. La casa es el producto de una disposición colectiva».²³²

Desde principios de siglo existió una tendencia a caracterizar la arquitectura como la solución de problemas constructivos de una manera económica y eficaz. Éste es un elemento definitorio de la arquitectura, pero no se deben olvidar otros muchos que intervienen en la práctica constructiva:

- *Sensibilidad estética de la sociedad*: La contemplación estética de las diferentes artes (pintura, teatro, poesía, teatro, música, etc.), necesita un espectador que dirija su atención de forma *intencionada* hacia ellas. Para contemplar pintura, debemos entrar en un museo o una sala de exposiciones; para escuchar música tendremos que acudir a un auditorio ó una sala de conciertos o hacer uso de aparatos electrónicos reproductores de música; para leer poesía será necesario adquirir el libro en el que está impresa, etc. La arquitectura, a diferencia de las anteriores, es un "*arte impositivo*". Podemos decir que nuestra vida se desarrolla en un entramado arquitectónico que nos vemos obligados a aceptar de una u otra manera²³³. Desde la configuración de nuestra vivienda hasta la disposición de las calles por las que transitamos, nos encontramos al dictado del diseño arquitectónico²³⁴. Precisamente, este carácter *impositivo* la convierte en una de

²³² Cit. por BENÉVOLO, LEONARDO, en *Historia de la Arquitectura Moderna*, Vol. II, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1975, p. 558. [Trad. Cast. María Costaldi y Jesús Fernández Santos].

²³³ «Tal vez una de las diferencias más profundas que cabe señalar, entre las artes y la arquitectura, estriba en que aquellas, desde hace largo tiempo, corresponden a intereses particulares o gustos singulares, mientras que ésta representa - y da lugar a - nuestras necesidades inalienables. Por ello, las demás artes tienen "su" público especializado - el musical, el pictórico, el literario -, mientras que la arquitectura, a fuer de imprescindible, afecta tanto al común de los hombres como a la exclusiva intimidad de cada cual, con lo que dispone de la doble condición de generalidad y propiedad específica llevadas hasta los últimos extremos». Cf. MORALES, JOSÉ RICARDO: *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p.142.

²³⁴ «La escultura y la pintura, aunque fundadas sobre instintos creativos e imitativos elementales, no son una presencia tan constante como la arquitectura, ni influyen en nosotros con tanta persistencia ni ubicuidad. Si lo deseamos, podemos eludir el contacto con lo que denominamos Bellas Artes, pero no así evitar los edificios y los efectos sutiles y penetrantes de su carácter, grandioso o humilde, sencillo u ostentoso, auténtico o engañoso. Cabe concebir una época en la que no existiera pintura, ciertamente indeseable para cualquiera que crea en la función vitalizadora del arte. Una época sin pintura sobre lienzo resulta aún más fácil de imaginar e incluso de desear si se piensa en el predominio alcanzado por esta clase de pintura en el siglo XIX. Una época sin arquitectura es y será un imposible en tanto que el ser humano siga poblando la tierra». Cf. PEVSNER, NIKOLAUS: *Breve historia de la arquitectura europea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p.16. [Trad. Cast. María Corneiro Fernández y Fabián Chueca Crespo].

las artes que más debe tener en cuenta la sensibilidad estética de la sociedad. Un pintor o un músico, por ejemplo, pueden experimentar ilimitadamente, al margen de la aceptación por parte del público de sus obras; el arquitecto, en este sentido, se ve más "limitado", ya que la arquitectura se puede considerar *la "más pública de las artes"* o el arte más *comunitario*²³⁵. Es una característica que ha acompañado a la arquitectura desde sus comienzos, pero con el *movimiento moderno* se toma conciencia de la importancia de este aspecto. En este sentido, son claros los intentos que desde entonces se vienen desarrollando para difundir los proyectos con el afán de "ganarse ese público".²³⁶

Por otro lado, está comprobada la influencia que tiene la arquitectura en el tono vital de las personas²³⁷. Válerý, al comparar la música con la arquitectura, nos comenta que éstas son las dos únicas artes que *encierran al hombre*:

*«Hay, pues, dos artes [música y arquitectura] que encierran al hombre en el hombre, o mejor, que encierran al ser en su obra, y el alma en sus actos y en las producciones de sus actos».*²³⁸

Se trata de una *envoltura existencial* que no permanece neutral en cuanto a la influencia que tiene en el hombre, ya que podemos decir que está presente en todos los actos de la vida de éste.

Este factor, para muchos, anula la libertad creadora del arquitecto como voluntad individual, ya que éste se ve sujeto a la censura social de sus proyectos. Un claro ejemplo es el concurso al que concurren los proyectos para

²³⁵ «Los elementos expresivos de la arquitectura no son, ni pueden ser, de este carácter privado. Consisten más bien en la representación objetiva del estilo y la manera, en significados impersonales e inespecíficos que nos hablan en la distancia y con una voz pública». Cf. SCRUTON, ROGER: *La Estética de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1985, p.22. [Trad. Cast. Jesús Fernández Zulaica].

²³⁶ «El fin que se proponen los maestros del movimiento moderno, hace bastantes delicadas sus relaciones con el público.

Al querer influir en toda la producción urbana, deben hacer que sus ideas salgan del círculo cerrado de la teoría y han de presentarlas al gran público, no sólo al pequeño círculo de iniciados. Por otra parte, deben evitar que la nueva arquitectura sea considerada como un estilo más, dispuesto a alternar con los anteriores. [...]. Por todo esto, no se detienen mucho tiempo intentando mostrar la bondad de los nuevos principios con discursos y proyectos teóricos, antes bien, se busca cualquier ocasión para que estos principios puedan ser aplicados, con éxito, a problemas concretos [...]. La búsqueda de estas ocasiones se nota constantemente en la actividad de los maestros del movimiento moderno. Hay una prisa especial por insertar el pensamiento a la realidad, que, a su vez, los lleva más allá de los límites de la prudencia [...]. Los medios que se consideran más aptos para convencer al público no son, pues, las exposiciones, los libros, los manifiestos, sino antes bien, los edificios mismos ». Cf. BENÉVOLO, LEONARDO: *Historia de la Arquitectura Moderna*, pp. 539 - 540.

²³⁷ «Es indudable que esta deterioración se produce siempre por obras anti - estéticas realizadas con un criterio de estricta utilidad monetaria o con falta de inteligencia y causa impacto en el ánimo de los viajeros y ciudadanos afectándoles negativamente en su bienestar al tener que enfrentarse más o menos frecuentemente con ellas, lo cual redundará en una baja del rendimiento personal del usuario, por un lado, y en un empobrecimiento de su vida, por otro». Cf. FERNÁNDEZ CASADO, CARLOS: "Naturalidad y artificio en la obra del ingeniero", en *Realitas II* (1974 -1975), Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1976, p.385.

Comenta Delfín Rodríguez haciendo referencia al museo Guggenheim de Bilbao, proyectado por Frank O. Gehry que «Ya nada será igual en Bilbao después del edificio de Gehry, toda la ciudad y sus futuras arquitecturas están y estarán afectadas por el nuevo y deslumbrante fenómeno. Hay quien ha escrito que antes de su construcción reinaba en Bilbao un cierto clima colectivo de pesimismo (algo que, por cierto, Gehry ya había observado) que se ha convertido, después de la inauguración del nuevo museo, en un constatable ambiente de optimismo». Cf. DELFÍN RODRIGUEZ: "El edificio que cambió una ciudad", en *Descubrir el Arte*, Año 1, N° 1, Marzo 1999, p. 69.

²³⁸ Cf. *Eupalinos o el arquitecto*, p.44.

la edificación de edificios de carácter público. Estos deben ser aprobados por comisiones e incluso, en ocasiones, interviene la opinión de los ciudadanos para la elección del mismo.

- *Finalidad para la que se construye un edificio. Requisitos funcionales del encargo.* En una hoja impresa, publicada por la Bauhaus de Dessau en marzo de 1926, escribía Gropius:

*«Para que un objeto - un recipiente, una silla, una vivienda - puedan funcionar de una manera apropiada, ante todo se ha de indagar su naturaleza: ha de conformarse del todo con su finalidad, es decir, ha de realizar de una manera práctica sus funciones, y ha de ser duradero, económico y "bello"».*²³⁹

La finalidad práctica iguala los objetos de uso con las viviendas, cuestión que nos debe servir para reflexionar sobre una de las características que definen la práctica arquitectónica. Se trata de un arte que se realiza fundamentalmente para satisfacer unas necesidades concretas²⁴⁰. La misión del arquitecto será materializar la idea en un diseño, pero esa idea le viene impuesta por el promotor del proyecto. No son iguales las exigencias que debe cumplir un arquitecto si diseña una iglesia, un hospital o un cuartel. Estos edificios se articulan según unas exigencias funcionales que darán origen a una distribución espacial determinada, que el arquitecto podrá interpretar pero nunca saltarse. La arquitectura no deja de ser un servicio de gran importancia social que exige del arquitecto una gran eficacia en la solución de problemas técnicos y funcionales. Esta reflexión enlaza directamente con expresiones que se ha arrogado el funcionalismo como: *«La casa es una máquina para habitar»*²⁴¹ o *«La salvación puede provenir de la arquitectura, en su calidad de arte firmemente vinculado a las necesidades vitales, de uso inmediato y con fundamentos funcionales y estructurales»*.²⁴²

- *Condicionantes económicos y políticos.* La arquitectura se lleva a la práctica dependiendo de presupuestos económicos, que en no pocas ocasiones hacen variar los proyectos iniciales y el empleo de los materiales que estaban previstos²⁴³. Por otro lado, nos encontramos, a lo largo de la historia,

²³⁹ Cit. por HEREU, P., MONTANER, J.M., OLIVERAS, J., en *Textos de Arquitectura de la modernidad*, Nerea, 1994, Madrid, p.259. [Trad. Cast. José Luis Aristu].

²⁴⁰ «En efecto, la arquitectura es entre todas las artes la que procura al hombre las ventajas más inmediatas, más grandes y más numerosas; el hombre le debe su conservación; la sociedad, su existencia; todas las artes, su nacimiento y su desarrollo; sin ella la especie humana enfrentada a todos los rigores de la naturaleza, ocupada únicamente en defenderse de la necesidad, los peligros y el dolor, lejos de llegar a disfrutar de todas las ventajas de la sociedad, posiblemente hubiera desaparecido casi por completo de la superficie del globo». Cf. DURAND, J.N.L.: *Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura*, Cit. por HEREU, P., MONTANER, J.M., OLIVERAS, J., p.23.

²⁴¹ Cf. LE CORBUSIER: *El espíritu nuevo en la arquitectura*, Librería Yerba, Murcia, 1993, 2ª Ed., p.25. [Trad. Cast. Francisco Jarauta Marión y José López Albadalejo].

²⁴² PEVSNER, NICOLAUS: *Breve Historia de la Arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p.16. [Trad. Cast. María Corneiro Fernández y Fabián Chueca Crespo].

²⁴³ «La arquitectura es entre todas las artes aquella cuyas realizaciones son las más caras; ya cuesta mucho levantar los edificios privados menos importantes; aún cuesta mucho más erigir los edificios públicos, aunque hayan sido concebidos tanto unos como otros con la mayor prudencia, y si en su composición no se han seguido

innumerables ejemplos en los que se ve claramente la relación entre arquitectura, estabilidad política y bonanza económica²⁴⁴. Llevando esta ecuación al extremo, nos dice Pevsner:

*«El estilo gótico fue creado para Suger, abad de St. Denis y consejero de dos reyes de los franceses; el renacentista, para los mercaderes de Florencia, banqueros de los reyes de Europa [...]. A estos y otros mercaderes dadivosos, los Pitti, los Rucellai o los Strozzi, se debe la inmediata y decidida aceptación que recibió el Renacimiento en Florencia [...]».*²⁴⁵

Además, parece evidente que en numerosas ocasiones la creación arquitectónica, como nos indica G.C. Argan, camina de la mano de planteamientos políticos:

*«En los tratados de arquitectura se encuentran numerosos proyectos de ciudad, trazados según esquemas geométricos en damero o radiocéntricos, con la idea de reflejar en el orden urbano la perfecta razón política: la utopía de la ciudad ideal es el punto de encuentro entre el pensamiento político y el pensamiento estético».*²⁴⁶

- **Legislación.** La arquitectura es un *arte legislado*. No se puede construir de cualquier modo y en cualquier sitio. Existen una serie de normativas urbanísticas que obligan a proceder de una determinada manera²⁴⁷. El arquitecto debe obedecer a una legislación que asegura una serie de condiciones mínimas de habitabilidad: higiene, sanidad, ventilación, accesos, etc. Este aspecto cobra vital importancia cuando se trata de edificios que deben plegarse a unas funciones muy específicas, como por ejemplo la arquitectura sagrada. En no pocas ocasiones, este punto se convierte en fuente de conflicto entre lo puramente estético y lo funcional:

«Por una parte, el clero y el pueblo deben darse cuenta de la necesidad de admitir nuevas formas de expresión artística y de que en este campo es el artista el que tiene la iniciativa. Por otra, los arquitectos que levantan una iglesia deben liberarse del deseo

más guías que el prejuicio, el capricho o la rutina, los gastos que ocasiona se convierten en incalculables ». Cf. DURAND, J.N.L., p.23.

²⁴⁴ *«El arquitecto, en cambio, antes incluso de ponerse a trabajar y aún después de haber concebido el proyecto, tiene que escuchar y observar el entramado social y económico que le rodea.*

Por lo tanto, tiene que responder a las expectativas de los usuarios al tiempo que prosigue su investigación y la integración de su universo estético. Aquí el público es soberano porque una obra, aunque haya sido encargada por un particular, se inscribe en un paisaje que, éste sí, es público». Cf. BOFILL, RICARDO: *Espacio y vida*, Tusquets, Barcelona, 1990, p.23.

²⁴⁵ Cf. O.c., p. 153.

²⁴⁶ Cf. *Renacimiento y Barroco I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, Akal, Madrid, 1996, p.101 -102. [Trad. Cast. J.A Calatrava Escobar].

²⁴⁷ *«Entre 1830 y 1850, como se ha dicho, la urbanística moderna da sus primeros pasos, y no en los estudios de los arquitectos - donde estos discuten si hay que escoger el estilo clásico o gótico, despreciando a la vez a la industria y a sus productos -, sino justamente en la experiencia de los defectos de la ciudad industrial, gracias a técnicos e higienistas que se esfuerzan en buscar un remedio. Las primeras leyes sanitarias son el modesto principio sobre el que se construirá, poco a poco, el complicado edificio de la legislación urbanística contemporánea ».* Cf. BENÉVOLO, L: *Historia de la arquitectura moderna*, p.109.

*desordenado que tienta su vanidad, de hacer algo original a toda costa, algo que asombre al público, sometién dose con sencillez, humildad y lógica a los presupuestos de orden material, económico, social y religioso que condicionan su obra, y a los fines específicos a que se destina».*²⁴⁸

- *La Técnica.* Ninguna otra manifestación artística se ve tan influida por el avance de los procedimientos técnicos. A menudo, un progreso técnico determinado se convierte, en sí mismo, en el artífice de nuevas técnicas constructivas. Hay quien defiende que la eclosión de los diferentes estilos arquitectónicos es producto de la invención de diversas soluciones técnicas para salvar problemas edilicios, que posteriormente se incorporan a la narrativa arquitectónica, y que van configurando lo que, en adelante, se erigirá como un estilo diferenciado²⁴⁹. De este modo, se podría decir que el gótico es consecuencia de la invención de la bóveda de crucería; el bizantino, fruto de la invención de las pechinas esféricas, al igual que el estilo internacional podría verse como resultado de la invención del acero, el hormigón armado y pretensado. Este modo "*causal*" de entender la creación arquitectónica nos puede llevar a pensar que se trata de mera técnica. Visto desde este enfoque, la arquitectura queda reducida al *procedimiento*; esquema que nos impide alcanzar una visión más amplia que no sea la pura practicidad constructiva. En este sentido, queda circunscrita más bien al campo de lo *artesanal* que de lo artístico, entendido lo artesanal como aquello que, mediante unos determinados procedimientos constructivos, persigue extraer el máximo rendimiento al entorno que nos rodea para cubrir una serie de necesidades.
- La arquitectura como arte

Las condiciones arriba reseñadas nos pueden llevar a pensar que la arquitectura no se presenta claramente como arte, ya que sirve a intereses ajenos a lo que se entiende por creación artística pura y, por tanto, no se puede considerar como un arte autónomo, en el sentido que proclamaban algunas vanguardias²⁵⁰. No es objetivo de este trabajo demostrar si la arquitectura es o no arte. Sin embargo, es preciso apuntar una serie de notas históricas que dan idea de la sutil frontera entre lo *artístico* y lo *artesanal*, lo *bello* y lo *funcional*, en la que se sitúa la creación arquitectónica.

Las clasificaciones que se conocen desde la antigüedad sitúan la arquitectura dentro de las artes menores, ya que generalmente era considerada

²⁴⁸ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1965, p.48.

²⁴⁹ «La funcionalidad técnica, o tectónica, de perfecta adecuación estructural con su forma y realización, es otra y quizá la más tenida en cuenta, entra dentro de las consideraciones técnicas de la construcción, estando dentro de los progresos científicos de cada momento». Cf. BORRÁS GUALIS, M., ESTEBAN LORENTE, J.F., ALVARO ZAMORA, *Introducción general al arte*, Istmo, Madrid, 1996, p. 67.

²⁵⁰ «Como se ha sugerido anteriormente, todo depende del significado que se de a la noción de autonomía; ésta puede referirse tanto al cuestionamiento de la utilidad del arte (su deber de servir a fines prácticos), como a la liberación dentro de una perspectiva sociológica, del mundo burgués y de sus reglas, o al repudio de la representación de la naturaleza (y en este sentido, no se puede olvidar que los "apóstoles" de la abstracción consideraban que una de las versiones del arte por el arte, el impresionismo, soportaba aún el yugo de la representación de la naturaleza». Cf. MÉNDEZ BAIGES: *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p.44.

como *utilitaria, productiva y no imitativa*²⁵¹. En la Edad Media no forma parte de las siete artes liberales, que consistían en disciplinas que hoy englobamos más bien dentro de la ciencia: lógica, retórica, gramática, aritmética, geometría, astronomía y música. Durante el Renacimiento se hicieron clasificaciones basadas en diferentes criterios: liberales y vulgares (Galeno), principales y subordinadas (Rudolph Godenius), inventivas e instrumentales, etc²⁵². Dentro de estas clasificaciones, la arquitectura sigue arrastrando el lastre de su carácter utilitario que parece alejarla de las artes consideradas más excelsas: la pintura, música, poesía, etc. Incluso en la ordenación que propuso Charles Bateaux a mediados del siglo XVIII, la arquitectura quedó fuera del grupo que englobaba las Bellas Artes²⁵³. Posteriormente sería incluida en este grupo, abandonando el apelativo de mecánica y diferenciándose claramente de lo artesanal²⁵⁴. Este hecho es importante, ya que al aislarse las Bellas Artes, paulatinamente fueron reconocidas como las únicas artes.

A pesar de todo, siempre ha sido cuestionada como arte, y no son pocos los lugares donde se habla de ella como la menos espiritual de las artes. Las siguientes palabras de Alberti son un claro ejemplo de cómo ya en el siglo XV se esforzaban por destacar la actividad del arquitecto como eminentemente intelectual, en un intento de separarla de la práctica artesanal:

*«Pero antes de continuar, creo que debo explicar qué debe entenderse, a mi juicio, por arquitecto. Ya que no lo creo semejante al carpintero, si lo comparas en otras disciplinas: pues la mano del obrero no es sino un instrumento para el arquitecto. Llamaré arquitecto al que con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar en la práctica, a través del desplazamiento de pesos y mediante la unión y ensamblaje de cuerpos, obras que se adapten lo mejor posible a las necesidades más importantes del hombre. Para tal fin le son necesarios la comprensión y el conocimiento de las más altas disciplinas».*²⁵⁵

Podríamos proseguir por este camino indefinidamente, es decir, aportar unos criterios clasificatorios y comprobar si una disciplina determinada los cumple o no para ser considerada como arte: persigue la consecución de la belleza, está

²⁵¹ «1) Así según la clasificación de los sofistas la arquitectura se consideraba un arte utilitario, mientras que la pintura era una arte que se practicaba sólo por placer. 2) Platón y Aristóteles pensaban que la arquitectura era un arte productivo, y la pintura uno imitativo. 3) Las artes liberales (encyclic) comprendían la música y la retórica, pero no incluían la arquitectura o la pintura. 4) Según la clasificación de Quintiliano, la danza y la música eran artes "prácticas", mientras que la arquitectura y la pintura eran artes poéticas (apotelesic). 5) Cicerón no clasificó como artes mayores ninguna de las artes liberales; mientras que la poesía y la retórica eran artes medianas, y el resto de las bellas artes eran menores. 6) Según la clasificación de Plotino, las bellas artes se dividían del mismo modo, perteneciendo algunas al primer grupo y otras al tercero». Cf. TATARKIEWICZ, W., p.85

²⁵² Ibid., p.88.

²⁵³ «Así dividió el gran ámbito de las artes (según se las entiende tradicionalmente) en bellas artes, cuya razón de ser era deleitar, y en artes mecánicas, cuya razón de ser era la utilidad. A estos grupos sumó un tercero, intermedio por decirlo así, cuyas artes por el placer que producían y por su utilidad; en este grupo incluyó sólo dos artes: la arquitectura y la retórica». Ibid., p.90.

²⁵⁴ «La arquitectura en la Antigüedad, en la Edad Media y en el Renacimiento se hallaba incluida entre las artes mecánicas, pero la teoría de la arquitectura, estudiaba en realidad únicamente las estructuras monumentales, no las utilitarias, y los tratados escritos sobre este campo trataban exclusivamente de las grandes estructuras y sus perfectas proporciones». Ibid., p.190.

²⁵⁵ Cf. ALBERTI, LEON BATTISTA: *De la Arquitectura*, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999, p.147. [Trad. Cast. Rocío de la Villa].

guiada por el desinterés, es una actividad propia del intelecto o más bien mecánica, etc. Este modo de proceder nos llevaría, como ha ocurrido a lo largo de la historia de la estética, a callejones sin salida en los que siempre se quedaría alguna manifestación artística excluida²⁵⁶.

Las consideraciones anteriores exigen una revisión de las teorías clásicas que han tratado de descubrir lo esencial de la arquitectura. En este mismo proceso de revisión iremos perfilando los matices fundamentales que caracterizan la esencia de la arquitectura como fenómeno sumamente complejo en el que intervienen gran cantidad de factores: estéticos, ontológicos, gnoseológicos, sociológicos, etc., y la convierten en una expresión de *carácter holístico* que de un modo radical nos habla del *ser del hombre*. Este intento de definir la arquitectura no es una simple tarea especulativa, ya que parte de la convicción de que la estrecha unión que se da entre teoría estética y creación artística condiciona ambos polos de la relación. Se trata de dos campos de influencia mutuos, cuyos lazos se han estrechado especialmente en la reflexión estética del siglo XX. Desde el momento en que el artista se para a reflexionar y a explicar su propio arte²⁵⁷, el discurso teórico que genera se convierte en condicionante de la propia creación artística al tiempo que ésta alimenta el propio discurso teórico. Según lo que se entienda por arquitectura, así se construirá, al tiempo que la propia acción constructiva alimentará esa definición. Por tanto, la pregunta por la arquitectura no es un ejercicio especulativo estéril, sino algo que atañe, como hemos dicho, al modo como nos encontramos instalados en el mundo.

²⁵⁶ «Es imposible realizar una clasificación satisfactoria de las artes porque su ámbito no es fijo, y porque no existe acuerdo sobre lo que sea y no arte, o sobre que actividades y obras humanas deban o no incluirse entre las artes. Se utilizan diversos criterios, y lo que resulta ser arte según un criterio, resulta no serlo según otro, esta es la razón de que existan tantas vacilaciones respecto al ámbito de las artes». Cf. TATARKIEWICZ, W., p.100.

²⁵⁷ Escribía Piet Mondrian entre 1917 y 1918: «Precisamente como lo nuevo en la configuración aún es novedad y todavía no se ha generalizado, parece necesario que sea el propio artista quien se encargue de esto - más adelante, el filósofo, el científico, el teólogo o quienquiera que sea, ya se encargará de completar y mejorar lo dicho. Ahora sólo entienden la manera de trabajar aquellos que llegaron trabajando [...]. La verdad se revela por sí misma, dice Spinoza, pero mediante la palabra puede acelerarse y profundizarse el conocimiento de la verdad [...]. Por lo tanto, el artista actual no explica su obra, sino que proporciona claridad sobre su tipo de obra». Cit. por NIEMEYER, FRITZ, en *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura*, p.64.

Capítulo 6: REVISIÓN CRÍTICA DE LAS DIVERSAS DEFINICIONES DE ARQUITECTURA

- La arquitectura como función. Significado y sentido en la función.

*«El recto funcionalismo no radica en construir a impulsos de un frío cálculo racional, sino en adivinar el alma oculta de las cosas y encarnarla en un medio expresivo».*²⁵⁸

a) Antecedentes

Desde el punto de vista arquitectónico, el siglo XX suele ser definido como el siglo del *funcionalismo*²⁵⁹. No hay que olvidar que éste se inicia con la creación de lo que se denominó el *nuevo estilo* y posteriormente *estilo internacional*, por su carácter impersonal y de fácil adaptación a las diferentes necesidades, independientemente de los lugares donde se realizase la construcción:

*«Es el cambio del cliente personal al cliente impersonal. Huelga decir que un estilo impersonal, como lo son en gran medida el racionalismo y el funcionalismo de 1930, se adapta mejor a estas condiciones que cualquier estilo que tenga sus raíces en el pasado».*²⁶⁰

En 1922, Karl Gottfried, en la revista *Qualität*, se refiere a las torres vidriadas de Mies van der Rohe como una construcción *«muy adelantada a los intereses de la época»*, *«contraria a cualquier individualismo ornamental»*, *«impersonal, atemporal»*²⁶¹ ..., características que eran elogiadas como las que debían definir el lenguaje de una nueva época²⁶².

En este siglo parece primar la utilidad frente a lo accesorio. Es significativo el razonamiento que Adolf Loos hace en 1908 en su escrito *Ornamento y delito*, para abolir de la construcción todo lo considerado como accesorio²⁶³. Se trata de un razonamiento triple en el que interviene el componente *ético*, *el estético* y *el económico*. Con la huida hacia los materiales desnudos se trata de suprimir toda

²⁵⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La Experiencia Estética y su poder formativo*, p.100.

²⁵⁹ «Puede afirmarse, sin incurrir en una generalización indebida, que el siglo XX es el siglo de las masas y de la ciencia. El nuevo estilo, con su rechazo de la artesanía y de los diseños caprichosos, se adapta a una gran clientela anónima y, con sus amplias superficies y mínimas molduras, también se adapta al sistema industrial de producción en cadena. El acero, el cristal y el hormigón no impulsaron el nuevo estilo, sino que forman parte de él». Cf. PEVSNER, N., p.343.

²⁶⁰ Ibid., p.357.

²⁶¹ Cf. GOTTFRIED, KARL: "Hochhäuser", en *Qualität*, nº. 5, agosto 1922/Marzo 1923, pp. 63 -66. Cit. por NIEMEYER, FRITZ: *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura*, p.36.

²⁶² Walter Gropius, impulsor de la Bauhaus, escribía en 1926: «[...]La Bauhaus trata de descubrir mediante una investigación sistemática teórica y práctica - en el campo formal, técnico y económico - la forma de cada objeto a partir de sus funciones y condicionamientos naturales». Cf. "Principios de la producción de la Bauhaus", en CONRAD, ULRICH: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973, p.143.

²⁶³ «Los hombres pasean entristecidos ante las vitrinas, avergonzándose de su actual impotencia. Cada época tiene su estilo, ¿carecerá la nuestra de uno que le sea propio? Con estilo se quería significar ornamento. Por tanto dije : ¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sion, la ciudad Santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido». Cf. *Ornamento y Delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p.44. [Trad. Cast. Lourdes Ciriot y Pau Pérez].

referencia a tiempos pretéritos, en los que eran protagonistas las referencias simbólicas y representativas. Estéticamente, el planteamiento de Loos busca la pureza de formas y la sencillez constructiva que inaugura un nuevo marco comunicativo, expresión propia de nuestra época. Se trata de la fascinación por la pura geometría²⁶⁴. Finalmente, el planteamiento económico se basa en el abaratamiento de costes que supone abolir lo accesorio²⁶⁵.

Hemos aludido al planteamiento de Adolf Loos porque nos parece que representa claramente el carácter que impregnó la construcción en los primeros años del siglo XX: la vuelta hacia lo *útil - funcional*.

Un factor que caracteriza el entramado teórico de la construcción en el siglo XX es una reordenación o nueva jerarquía en la *escala de valores* que guía la práctica arquitectónica. De este modo, ya no se busca tanto la realización de obras bellas, al modo como hacían los clásicos, sino de obras prácticas:

*«La casa tiene dos finalidades. Es, primeramente, una "machine à habiter", es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad. Pero luego es el lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable [...]».*²⁶⁶

Obsérvese que en el texto transcrito de Le Corbusier, aparece la consecución de la belleza como un componente de la arquitectura, pero en un segundo término, después de su objetivo fundamental: *la utilidad*. Es significativo que a lo largo del siglo XX vaya cobrando cada vez más importancia la labor del ingeniero dentro de la arquitectura, por la naturaleza eminentemente práctica de su trabajo:

*«En las grandes obras arquitectónicas actuales, junto al nombre del arquitecto debe figurar el del ingeniero, cuya contribución es a veces más sugerente desde el punto de vista arquitectónico que la del propio arquitecto».*²⁶⁷

Desde esta perspectiva, la arquitectura se entiende en términos de *utilidad*, quedando relegados a un segundo término los imperativos artísticos que, aunque puedan darse, no son objetivo del arquitecto:

²⁶⁴ «Creo que nunca hasta ahora hemos vivido en un periodo tal de geometría: si pensamos en el pasado, si intentamos figurarnos lo que era, nos sorprenderá ver que vivimos en un mundo de geometría casi pura, de geometría humanamente pura, suficientemente pura a nuestros ojos: todo, a nuestro alrededor, es geometría; nunca hemos visto tan claramente formas, círculos, discos, rectángulos, ángulos, francamente trazados con una nitidez tan grande, tan tajante; cilindros, esferas puras. El maquinismo nos ha dado un aspecto de nuestro mundo absolutamente nuevo, aspecto que los otros siglos no podían revestir». Cf. LE CORBUSIER: *El espíritu nuevo en Arquitectura*, pp. 22 - 23.

²⁶⁵ «El valor económico se superpone al valor real. En este significativo trueque, la realidad antropológica se atrofia frente al valor cultural de la mercancía, y destaca el fetiche como conciencia cosificada y valor pragmático cultural». Cf. FERNÁNDEZ - ALBA, ANTONIO: «Las pasiones furtivas en la arquitectura hoy», en *Astrágalo*, nº. 6, Abril 1997, p.13.

²⁶⁶ LA CORBUSIER: *El espíritu nuevo en la arquitectura*, p.25.

²⁶⁷ PEVSNER, N., p.358.

*«Por eso, en el diseño, la primera tarea consiste en comprender las necesidades de un posible cliente; el arquitecto debe estudiar luego la interacción de dichas necesidades, y finalmente concebir un mecanismo que responda a ellas en la mayor medida posible. La belleza es una consecuencia de su actividad, pero no forma parte de su aspiración».*²⁶⁸

Estas consideraciones nos pueden hacer pensar en la arquitectura como un arte dependiente de la función, en el que no existe la autonomía que se dice debe caracterizar a las obras de arte. G.C. Argan nos pone sobre la pista del verdadero alcance de la "función":

*«Autonomía no significa ausencia de función, significa sólo que la función del arte ya no está subordinada sino coordinada».*²⁶⁹

La función, entendida como funcionalidad, es una más de las vertientes que se despliegan en la obra de arte, de tal modo que la funcionalidad no es un vínculo de dependencia que se crea entre la obra y un uso ajeno a su esencia; obedece al despliegue del ser de la obra²⁷⁰. Pasemos a analizar este aspecto.

b) Significado y sentido de la función

Como apuntábamos más arriba, existe un error conceptual en el planteamiento que nos hace pensar en la arquitectura en términos de utilidad. En el nivel objetivo, donde las relaciones entre las diferentes realidades son de *causa - efecto*, se iguala lo *funcional* a lo *útil* y lo *útil* a lo *práctico*. Tales identificaciones se nos presentan como ilegítimas cuando nos movemos en un plano ontológico diferente. Pensemos en un puente como en una construcción eminentemente práctica, que nace de la necesidad de superar un accidente geográfico. Se trata de materia estructurada y organizada que no deja de ser un *medio para* facilitar la vida de las personas. Sin embargo, analicemos las palabras grabadas en el puente de Alcántara que mandó inscribir en el siglo I el ingeniero romano Julio Cayo Lacer:

*«Ars ubi materia vincitur ipsa sua» (Artificio mediante el cual se vence la materia a sí misma).*²⁷¹

Interpretando estas palabras desde el nivel de los objetos, podemos decir que el gran oficio del ingeniero o del arquitecto consiste en ser capaz de someter, mediante el conocimiento preciso de su técnica, la materia inerte y pesada a

²⁶⁸ Cf. SCRUTON, ROGER: *La Estética de la arquitectura*, p.33.

²⁶⁹ Cf. ARGAN, G.C.: *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, p.17.

²⁷⁰ «Si una obra de arte sirve a otros fines, sean estos religiosos, políticos o de cualquier clase, no se subordina por ello a otro fin extraño, sino que se manifiesta en su propia esencia. Un "uso" semejante sirve a su existencia como obra, y no al revés. De ahí que también podamos hablar con razón, cuando se trata de un arte ligado a la religión, de artes bellas o libres de uso y el sentido autónomo de su existencia y de su manifestación, esto es, de su ser-bellas, es precisamente lo distintivo». Cf. GADAMER, HANS-GEORG: «Poesía y mimesis», en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, p.125. [Trad. Cast. Antonio Gómez Ramos].

²⁷¹ Cf. BONET CORREA, ANTONIO: «Ingeniería y Creación Estética», en *ABC CULTURAL*, nº 49, 9/10/92, nº 49, p.49.

torsiones inverosímiles que hacen posible la superación de cualquier dificultad constructiva. Esto es lo mismo que hace el herrero cuando idea un artefacto determinado o el carpintero que construye un mueble que debe encajar en un lugar concreto. Por otro lado, algo común en estos procesos es la anticipación del *producto* terminado. Tanto el herrero como el ingeniero saben *a priori*, después de hacer sus planos, cómo va a quedar la obra, cosa que el pintor, por ejemplo, no sabe, ya que el *diálogo creador* del artista con la materia que trabaja es imprevisible. Siguiendo el esquema aristotélico de las cuatro causas, - *eficiente, material, formal y final* -, quedaría perfectamente explicado el proceso en un nivel de objetos. Es decir, nos estamos moviendo en el nivel de lo *artesanal* y, sin embargo, intuimos que en la arquitectura, al igual que en la ingeniería, existe algo más que no estamos teniendo en cuenta. Al decir que «*la materia se vence a sí misma*», se remite en un primer término a un vencerse mecánico, pero se apunta hacia otro nivel. Este vencimiento de la materia aparece como una superación de sí misma que nos remite a un plano en el que lo *funcional* toma otro cariz.

El problema radica en la *rutina perceptiva*. Nos hemos acostumbrado a considerar la *realidad* como *cosa*, reducida únicamente a una de sus notas: *lo usual*. Este modo de *habérselas con las cosas* hace que reduzcamos la riqueza de lo real a la *simplicidad*²⁷². Lo usual es lo acostumbrado y, al tiempo, lo que se caracteriza por su fácil manejo. En cambio, si pensamos las cosas como realidades, éstas se despliegan como *emergentes*, no como algo acabado, sino como aquello que *acontece*. Considerado el puente, no como producto, sino como *poiesis*, es decir, como ese acto que hace que el no ser llegue al ser, encontraremos que el carácter funcional de la arquitectura se entiende en toda su hondura. En este sentido, puede arrojar alguna luz la distinción que hace Platón en el *Fedro*²⁷³ sobre el proceso creativo. El poeta puede crear por un arrebató poético que denomina *poiesis* o por la utilización más bien mecánica de una serie de reglas, lo que denomina *techné*. Este último modo de proceder iguala su práctica a la de los oficios manuales. Cuando reducimos la arquitectura a la función y ésta a la utilidad, estamos quedándonos con el segundo tipo de creación que nos impide ver la profundidad óptica de la construcción de un puente o un edificio como realidad. Heidegger integró esa aparente dicotomía platónica entre técnica y creación artística de una forma que nos permite observar el verdadero alcance de la *funcionalidad*:

«La técnica es un modo del hacer salir de lo oculto. La técnica esencia en la región en la que acontece el hacer salir de lo oculto y el estado de desocultamiento, donde acontece la aletheia, la verdad».²⁷⁴

El puente no se reduce a un mero espacio físico. Si lo pensamos desde esta perspectiva, sólo veremos la utilidad. Las creaciones arquitectónicas obedecen a la

²⁷² «Lo aprehendido en intelección sentiente tiene en general una gran variedad de notas, es un sistema sustantivo de notas. La simplicidad de esta aprehensión no consiste, pues, en la "sencillez" de lo aprehendido sino que en toda su interna variedad está aprehendida en y por sí misma de una manera unitaria. No se trata, pues de la sencillez de un contenido (la cual en definitiva nunca se da), sino de la simplicidad del modo de aprehensión, a saber el modo de aprender algo directamente, inmediatamente y unitariamente, es decir, per modum unius». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia Sentiente. Inteligencia y realidad*, p.237.

²⁷³ Cf. 245 -248d.

²⁷⁴ Cf. "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, p.16.

instauración relacional de lugares en el sentido heideggeriano del término²⁷⁵. Cuando se erige un edificio o un puente, este acto se da en función de una *interferencia creadora* con el entorno, con la sociedad, con la cultura, con la tradición... El arquitecto, instalándose en lo íntimo de su sociedad, configura su obra:

*«No se trata de un mero espacio físico, sino de un espacio lúdico, un campo de juego, un ámbito, fundado en virtud de una interacción cocreadora. A mostrar la importancia decisiva de la cocreación de tales ámbitos interaccionales para el cabal despliegue de la personalidad humana se dirige la filosofía dialógica».*²⁷⁶

La arquitectura tiene una función, pero no únicamente pragmática como la entendieron los funcionalistas de principios del siglo XX, sino una *función dialógica* que está llamada a fundar espacios que den cuerpo expresivo a los modos que el hombre tiene de integrarse creativamente en el mundo que le rodea. El problema reside en confundir el uso a que se destina un edificio determinado con la función, ya que esta supone finalidad. Se podría decir, con José Ricardo Morales, que esto *«equivale a pensar donosamente que, como el pájaro vuela y el gamo corre, estos animales tienen por "función" la de volar o la de correr»*²⁷⁷.

c) Función y creación de ámbitos

Bajo el prisma de la filosofía dialógica, la función de la arquitectura se nos presenta como eminente *proyectiva* en una doble vertiente. En primer lugar, porque en ella se proyecta el *modo de ser del hombre* y, en segundo término, porque hace una *propuesta de existencia*. La función de la arquitectura es, en este sentido, *posibilitante*. Es decir, ya no se entiende como un *medio para*, propio de realidades instrumentales, sino como un *medio en* el que se despliegan las posibilidades existenciales de la persona. Este despliegue será de doble dirección: por un lado alimenta la *expansión* del ser del hombre y, por otro, esa misma expansión colabora a la instauración de *ámbitos*, a los que la arquitectura dará *cuerpo expresivo*. Si entendemos la función en sentido de *instaurar*, el edificar comparte uno de los rasgos fundamentales de la creación artística: *la creación de ámbitos*:

«Un ámbito surge cuando hay varios elementos integrados de tal forma que entre ellos se funda un campo de libertad expresiva. Toda realidad constituida de modo relacional, mediante la confluencia constelacional de notas o la interacción de diversas vertientes de lo real, forma un ámbito, un campo de encuentro. En general, podemos entender por ámbito un espacio lúdico, un campo de juego formado por la interacción estructural de

²⁷⁵ «La concepción estética de Heidegger se afirma en la convicción de que la realidad propiamente tal de una cosa - por ejemplo, un cántaro - no es el producto de un proceso genético integrado por las cuatro causas aristotélicas eficiente, material, formal y final - sino el ámbito de interferencia formado por cuatro elementos - o mejor: ámbitos de realidad - que se salen al encuentro - cielo y tierra, dioses y mortales-». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, pp. 319 -320.

²⁷⁶ Ibid., p.271.

²⁷⁷ Cf. O.c., p.116.

elementos que se integran en sistema, de forma más o menos estricta»²⁷⁸.

Los griegos intuyeron de forma clara la relación estrecha que se da entre la obra bien hecha²⁷⁹ - la que se adecúa perfectamente a la función para la que fue pensada -, y la obra bella. Esta integración se alumbra cuando observamos *lo funcional* en todo su alcance:

«Algo análogo ocurre con la función de finalidad del edificio. En tanto que obra de arte sólo emerge cuando, en medio de su uso, resplandece, por así decirlo, como todo lo bello».²⁸⁰

No cabe entonces pensar que lo funcional se opone taxativamente a lo bello²⁸¹, ya que, cuando el funcionalismo brota de la *necesidad interna* y se despliega de dentro hacia fuera, va unido con la belleza²⁸². Paul Valéry reduce a tres las características propias de la arquitectura: *utilidad, belleza y solidez*²⁸³. No vamos a entrar a valorar esta clasificación. Lo interesante del planteamiento es que, un poco más adelante, habla de la relación estrecha que parece unir las:

«Pareceríame a veces que de la exactitud naciera una impresión de belleza y que una especie de deleite viniese de la conformidad casi milagrosa de un objeto con la función que llenar debía. Acaece que la perfección de esa exactitud excite en nuestras almas el sentimiento de un parentesco entre lo bello y lo necesario; y que la facilidad o la simplicidad finales del resultado, cotejadas con la complicación del problema, nos inspiren no se qué entusiasmo».²⁸⁴

A lo largo del diálogo en el que se articula la obra citada, se precisa cómo se ha llegado a ese entreveramiento entre lo funcional y lo bello a través de la experiencia constructiva, lo cual ha ido eliminando lo accesorio y quedándose con lo fundamental, de tal modo que se desvela *«necesariamente la mejor forma»²⁸⁵*.

²⁷⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.169.

²⁷⁹ «Sócrates denominó bello (καλόν) o adecuado (ἁρμοσπτόν) aquello que se ajusta a su objetivo; más tarde, los griegos utilizaron el término πρεπτός, que los romanos tradujeron por aptum o decorum. Y aunque Sócrates distinguió dos tipos de cosas bellas - las que son debido a su proporción, y las que lo son debido a su utilidad - posteriormente la antigüedad tendió a considerar la belleza en su sentido limitado oponiendo más bien lo bello y lo adecuado, pulchrum y decorum ». Cf. TATARKIEWICZ, W., p.234.

²⁸⁰ Cf. GADAMER, HANS-GEORG: "Palabra e imagen", en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, p.105. [Trad. Cast. Antonio Gómez Ramos].

²⁸¹ «Y si esto fuera poco, tenemos el hecho análogo de que lo bello y lo útil rara vez aparecen juntos. Los árboles frutales son feos y rechonchos, mientras que los que no dan fruto son los más hermosos. Las rosas de los jardines no dan tampoco frutos; pero la rosa silvestre del escaramujo, sin perfume casi, lo da. Un templo no es un casa habitable». Cf. SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*, vol. III, p.283.

²⁸² «Cuando el funcionalismo procede de dentro a fuera, endógenamente, la perfección funcional va de la mano con la belleza. No suele suceder así cuando se elabora un artefacto con vistas al logro de un determinado fin». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La experiencia estética y su poder formativo*, p.99.

²⁸³ «Así pues el cuerpo nos obliga a desear lo útil, o simplemente cómodo; y el alma nos pide lo bello; pero el resto del mundo, y sus leyes lo mismo que sus acasos, nos obliga a considerar en toda obra el aspecto de su solidez». Cf. *Eupalinos o el Arquitecto*, p. 78 -79.

²⁸⁴ Ibid., p.78.

²⁸⁵ Ibid., p.79.

Juan Plazaola abunda también en este punto cuando nos habla de la relación estrecha que se debe dar entre función y belleza, una de las características propias de la Arquitectura Sacra Contemporánea:

*«No puede dudarse, ante todo, de que la utilidad, esencial a la arquitectura, hace de la finalidad uno de los elementos determinantes de la forma. Lo peor que puede ocurrirle a una casa es que no sea habitable; y, por muy "bonita" que sea, la inmediata comprensión de su "utilidad" impide la función estética. La belleza de un edificio surge cuando la forma hace intuitivamente perceptible su función».*²⁸⁶

Si la relación es inversa y nos encontramos con algo que se crea para alcanzar un determinado fin, no se trata de algo *funcional*, sino simplemente *útil*. Sigfried Giedion hace un análisis de la arquitectura egipcia muy significativo a este respecto. En su obra *El presente eterno*²⁸⁷ enumera una serie de características propias de este periodo arquitectónico: supremacía de la vertical, superficies pulidas, mínima ornamentación, superficies puras que se convierten en volúmenes puros (pirámides, pilonos y obeliscos), etc. A la pregunta de a qué obedece todo este programa edilicio, responde Giedion diciendo que se trata de las formas que mejor encarnaban el sentir del egipcio como persona que se encontraba vertida a la trascendencia. Para dar cuerpo a este modo de entender su existencia en el decurso vital, el egipcio utilizó las formas que consideraba más puras. El egipcio conocía las bóvedas y las cúpulas, pero no las utilizaba en sus edificios más significativos, a pesar de su mayor practicidad. He aquí la clave: las bóvedas, en el caso egipcio, son más *útiles*, pero la *funcionalidad* se despliega desde lo *íntimo* de la cultura egipcia a partir de la utilización de otros recursos técnicos. Por esto mismo Giedion escribe: *«Tanto Sumer como Egipto construían el espacio interior cuando surgía la necesidad, e incluso el espacio abovedado, pero no tenían ningún interés en ello»*²⁸⁸.

*"La materia se vence a sí misma"*²⁸⁹ superando el estrecho marco de la *utilidad* para cobrar el auténtico sentido de la *funcionalidad*. Esto ocurre cuando la materia deja de estar reducida a un *"medio para"* y se convierte en *"medio en"*, capaz de encarnar de modo expresivo un *mundo*²⁹⁰ determinado. La función, por tanto, hace referencia al *nivel ambital*, mientras que la utilidad es propia del *nivel físico*:

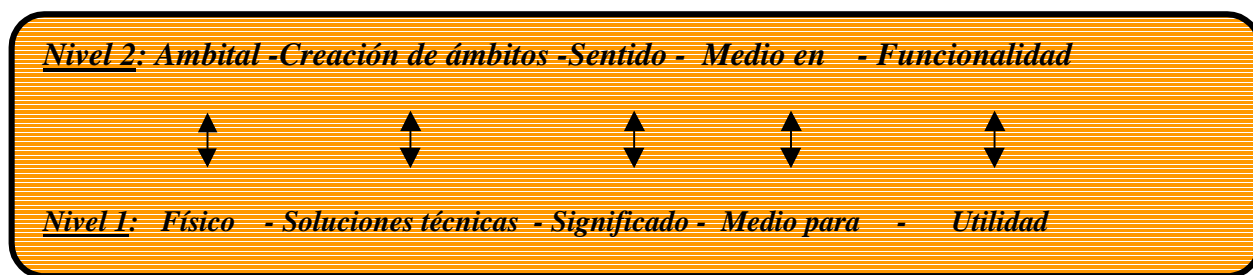
²⁸⁶ Cf. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, Cuadernos Universitarios (E.U.T.G - Mundaiz), San Sebastián, 1987, p.35.

²⁸⁷ Cf. O.c., p.491.

²⁸⁸ Ibid., p.492.

²⁸⁹ *«Guardo esa bella memoria. ¡Oh materiales! ¡Piedras bellas...! ¡Oh cómo nos trocamos en demasiado leves!»*. Cf. VALERY, P., p.17.

²⁹⁰ *«El establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra son dos rasgos esenciales en el ser - obra de la obra. Pero pertenecen juntos a la unidad del ser de la obra. Buscamos esta unidad cuando reflexionamos en el estar en sí de la obra y procurar expresar aquel oculto y único reposo del descansar en sí »*. Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *"El Origen de la Obra de Arte"*, en *Arte y Poesía*, p.79



d) Lo funcional y el concepto de necesidad

Es fácil comprender cómo se produce la disolución conceptual de lo *funcional* en lo *útil* en un siglo en el que se dice que la práctica arquitectónica debe estar guiada por la «definición científica de las necesidades»²⁹¹. Este trastrueque se produce a través de una lenta metamorfosis que parte de una *concepción relacional* de la arquitectura para llegar a una idea *utilitarista* de la misma. Ahora bien, la amplitud del concepto de "necesidad" abarca un campo mucho más amplio que lo biológico. Tal como nos dice Roger Scruton: «El concepto de necesidad va vinculado al crecimiento»²⁹². En la teoría arquitectónica se habla de cubrir necesidades como iluminación, ventilación, espacios abiertos ..., que se refieren al crecimiento biológico. Pero se olvida un rasgo fundamental, constitutivo del ser del hombre: la arquitectura es habitada por el hombre que se encuentra radicalmente constituido por una *doble naturaleza*. Por un lado esa naturaleza biológica primera y, por otro, la segunda naturaleza o *ethos*, que el hombre va configurando a lo largo de su vida en relación con los otros. Ambas naturalezas tienen *necesidad de crecimiento*. Se encuentran vinculadas al concepto de necesidad en una doble vertiente: *biológica y personal*. La arquitectura, en este sentido, debe ser expresión de este doble aspecto y posibilitarlo. La pregunta básica de la arquitectura no es, por tanto, una pregunta únicamente por la necesidad, sino que apunta hacia el *valor*.

*«Pero precisamente esta pregunta acerca del valor es decisiva. Tenemos que establecer nuevos valores y fijar los fines últimos para poder obtener nuevas escalas de medida. El sentido y derecho de toda época, por lo tanto también de los nuevos tiempos, sólo depende de su capacidad para ofrecer al espíritu los requisitos necesarios para poder existir».*²⁹³

Quedarnos en lo que hemos llamado la *necesidad biológica* para interpretar la función en la arquitectura significa un empobrecimiento que no permite comprender la relación estrecha que existe entre la construcción de un edificio y la *creación de ámbitos*, como expresión de encuentros entre personas, comunidad, cultura, sociedad, etc. Existen multitud de ejemplos que nos muestran

²⁹¹ Cf. GREGOTTI, VITTORIO: "En nuestros cielos faltos de ideas", en *Astrágalo*, n.º. 6, Abril 1997, p.19.

²⁹² Cf. *La Estética de la arquitectura*, p. 38.

²⁹³ Cf. MIES VAN DER ROHE, LUDWIG: "Die neue Zeit", en *Die Form*, 5, n.º.15, 1930, p.409. Cit. por NEUMEYER, FRITZ: p.15.

cómo se puede producir esta reducción del concepto de necesidad hacia lo biológico, con el empobrecimiento que supone en una doble vertiente:

- *Teórica*: Análisis estéticos insuficientes que olvidan rasgos esenciales de la arquitectura y se basan únicamente en la utilidad.
- *Práctica*: Proyectos arquitectónicos pobres en el diseño por obedecer sólo a necesidades primarias.

Un ejemplo claro de lo que acabamos de decir lo podemos observar en la evolución del patio interior en los edificios a lo largo del tiempo. Podríamos aducir multitud de ejemplos, pero vamos a centrarnos en tres: el claustro de los monasterios, el patio del palacio Renacentista y las corralas del siglo XIX.

Los patios, en los monasterios de la Edad Media, dieron cuerpo expresivo a la vida en comunidad, que exige meditación y contemplación. El deambular, ritmado por la sucesión seriada de columnatas, invita a la búsqueda y al encuentro con uno mismo y con la comunidad. De este modo, la construcción se articula en galerías, pilastras, arcos, muros y contrafuertes, que contribuyen a dar cuerpo expresivo a ese ámbito de caminar sereno y ritmado. El claustro no es *"lugar para"* el recogimiento, sino *"lugar en"* el que se da dicho recogimiento. La función del patio brota de la necesidad interior de la vida en comunidad. Desde el plano físico, el claustro aparecerá como un gran tragaluz, estructurado a partir de una infinidad de formas caprichosas, que permite iluminación, ventilación y la posibilidad de estar al aire libre dentro del edificio.

Pevsner indica que *«la delicadeza y la articulación que uno espera encontrar en el Renacimiento se encuentra sobre todo en los patios interiores»*²⁹⁴. Para una clase acomodada y pudiente, como eran los mercaderes que encargaban la construcción de los palacios, el ámbito de lo festivo cobraba una importancia enorme²⁹⁵, como expresión del despliegue de la vida. La configuración física de los patios palaciegos adquiere un carácter grácil que da expresión a esta exaltación de la vida. Son expresión de un ámbito festivo.

Los patios en torno a los que se organizaban las construcciones en determinadas ciudades durante los siglos XVIII y XIX, conocidos como corralas, nos hablan de vida vecinal, de vida humilde pero solidaria, del carácter comunitario de una sociedad que con el tiempo se ha vuelto más individualista. Esta estructura espacial se articula a partir de la consideración de esa pequeña comunidad de vecinos como *pueblo* dentro de una gran ciudad. El patio de la corrala en su esencia se despliega como la plaza de un pueblo, donde se dialoga, se negocia, se festeja... Es lugar de interferencia creadora entre las personas que habitan en ella. Por la noche se cierra la puerta que da acceso a la corrala, y la comunidad se siente resguardada. Podríamos decir que se trata de un *ámbito de acogimiento* que se constituye en medio de una gran ciudad. Se trata de un intento desesperado de

²⁹⁴ Cf. O.c., p.167.

²⁹⁵ *«Ahora bien, una floreciente república comercial siempre dará prioridad a los ideales mundanos antes que a los trascendentes; a la actividad antes que a la meditación; a la claridad y no a la oscuridad».* Ibid., p.153.

no perder el carácter comunitario de nuestro ser personal. A pesar de que las corralas se desplegaron a partir de esa *funcionalidad*, hoy día ya no son expresión de ella, han quedado reducidas a la mera *utilidad* (iluminación, ventilación, aparcamientos, etc.) y en nuestro pasear por las zonas antiguas de las ciudades se nos presentan con significado pero *carentes de sentido*. El ejemplo más claro de cómo lo *funcional* se convierte en *útil* son los modernos patios de luces en los que se ha transformado la idea de la corrala:

*«Los enormes proyectos de casas de apartamentos del siglo XIX, en su deseo de sacar el máximo provecho del terreno, crearon muchos patios interiores degradados hasta el despreciable propósito de servir de patios de luces. Este fue el punto más bajo de una larga evolución».*²⁹⁶

Estos patios en el plano físico tendrán significado (iluminación, ventilación, etc), pero, si los vemos a la luz de lo ambital, carecerán de sentido: *la funcionalidad ha quedado disuelta en la utilidad*.

Después de las precisiones anteriores podemos extraer las siguientes conclusiones:

- No se puede identificar lo útil con la funcionalidad.
 - Lo funcional remite a un plano existencial de mayor entidad.
 - Lo útil hace referencia a las soluciones técnicas que se dan en el plano de lo físico
 - No es lo mismo el *carácter funcional* de la arquitectura que el *funcionalismo* como movimiento arquitectónico.
 - El reduccionismo funcionalista consiste en la identificación de *medios y fines* en la práctica arquitectónica. No es lo mismo el fin para el que se utiliza un edificio que el edificio como medio expresante.
 - La función obedece a la necesidad, pero ésta se articula en una doble vertiente: *biológica y personal*.
 - Lo funcional, visto en todo su alcance, nos revela el vínculo interno que se da entre la belleza y la adecuación.
- La arquitectura como Técnica. Significado y sentido de la técnica

a) Antecedentes

No existe arquitectura sin materia. Aunque aquélla pueda interpretarse en una multiplicidad de sentidos - funcional, sociológico, expresión de una idea, etc.-, el sustrato sobre el que descansa es la materia física. La obviedad de esta afirmación nos puede conducir hacia un planteamiento lineal, en el que veamos la práctica arquitectónica reducida al tratamiento puramente técnico de unos materiales²⁹⁷. Este es el viejo sueño racionalista:

²⁹⁶ Cf. GIEDION, S., p.487.

²⁹⁷ «Por otra parte, la enorme importancia material del arte edilicio lo convierte en una de las creativities humanas más ligadas a los materiales y más sensibles al cambio de las técnicas». Cf. PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, p.35.

*«El potencial racionalista que invadía los territorios del proyecto de la arquitectura por las décadas iniciales del siglo transfería sin nostalgia alguna los códigos del arte de construir el espacio a los modos de la producción industrial».*²⁹⁸

Nos encontramos, por tanto, con la técnica reducida únicamente a su componente *instrumental*²⁹⁹. La arquitectura, como superación de dificultades técnicas, es algo que ya se arrastra de antiguo en los primeros tratados sobre arquitectura. Así nos dice Vitruvio al articular la arquitectura en *práctica* y *razonamiento*:

*«La práctica consiste en la consideración perseverante y frecuente de la obra que se lleva a término mediante las manos, a partir de una materia de cualquier clase hasta el ajuste final de su diseño. El razonamiento es una actividad intelectual que permite interpretar y descubrir las obras construidas, con relación a la habilidad y a la proporción de la medida».*³⁰⁰

Sin embargo, debemos buscar los antecedentes de esta problemática en un intento teórico de fundamentar la creación artística desde unos parámetros puramente científicos.

El *Curso de Filosofía Positiva* de Augusto Comte impregnó la especulación estética de la época haciendo que ésta se encaminase por derroteros que trataban de aportar un fundamento con rigor científico, al modo como se había hecho en sociología³⁰¹. En el intento de fijar una serie de causas objetivamente comprobables, Hipólito Taine indicó el carácter causal de la obra de arte:

*«Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representar, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y del momento en que el artista produce sus obras. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones».*³⁰²

²⁹⁸ FERNÁNDEZ - ALBA, ANTONIO: "Las pasiones furtivas en la Arquitectura de hoy", en *Astrágalo*, nº. 6, Abril 1997, p.11.

²⁹⁹ «La arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro del cartón, de las fibras textiles y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo que permitan obtener el máximo de elasticidad y ligereza [...]. De la misma manera que los antiguos encontraron la inspiración para su arte en los elementos de la naturaleza, nosotros (material y espiritualmente artificiales) debemos encontrar esa inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz». Cf. SANT ´ELIA, ANTONIO, MARINETTI, FILIPPO TOMMASO: "Arquitectura futurista". Cit. en ULRICH, CONRAD: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973, pp. 55 -56.

³⁰⁰ Cf. *Los diez libros de la arquitectura*, I, cap. 1, p.59.

³⁰¹ «Así el verdadero espíritu positivo consiste, ante todo, en "ver para prever", en estudiar lo que es a fin de concluir de ello lo que será, según el dogma general de la invariabilidad de las leyes naturales». Cf. COMTE, AUGUSTE: *Discurso sobre el espíritu positivo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, 3º reimpresión, p.32. [Trad. Cast. Julián Marias].

³⁰² Cf. TAINÉ, HIPOLITO: *Filosofía del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1951, Vol. I, p.19. [Trad. Cast. A. Cebrián]

De este modo, Taine ya redujo a tres causas comprobables científicamente el origen de las obras de arte: *la raza, el medio* y las *características dominantes* de un periodo histórico³⁰³.

Podemos comprobar cómo el interés por el aspecto técnico se convirtió en una preocupación constante desde mediados del siglo XIX. El arquitecto G. Semper (1830 - 1897), influenciado por las tesis darwinistas³⁰⁴, concibe el arte en constante evolución, haciéndolo depender de modo directo de los avances técnicos que se van logrando, de tal modo que la forma estilística será producto de la técnica. De este modo, las creaciones humanas se configuran en función de unos factores *genético - mecánicos* que vienen regulados por la relación de *causa - efecto*. Los factores que enumera Semper son tres: *materia prima, finalidad y técnica*³⁰⁵. La forma artística correcta se encontrará investigando la naturaleza del material, la técnica, las finalidades, los procedimientos, ya que son los únicos factores, según él, de *base positiva*. A partir de estas reflexiones se llega a una consecuencia metodológica clara: *la técnica es la que crea el estilo*. De hecho, Semper aplica el mismo método en el análisis de las formas industriales que en la creación arquitectónica. Un ejemplo significativo es que fue cofundador del *Soth Kensington Museum*, hecho con la intención clara de unificar arte e industria. En la práctica arquitectónica real, la preocupación por los medios técnicos y la convicción de que de estos surgirá el estilo, se plasma en las palabras del arquitecto Eugène Viollet - le - Duc (1814 - 1879):

*«Intentemos proceder con esta lógica, apoderándonos simplemente de los medios proporcionados por nuestro tiempo, apliquémoslos sin hacer intervenir tradiciones que no son viables hoy día y sólo entonces podremos inaugurar una nueva arquitectura».*³⁰⁶

Este planteamiento da como resultado la comprensión de la práctica arquitectónica a través del esquema "causa- efecto". Sin embargo, tal como indica Plazaola, olvida una serie de elementos artísticos que intervienen en la creación artística y sin los cuales no podemos dar una explicación integral del sentido de la arquitectura:

*«Pero sería un error olvidar que un artista o una generación de artistas no sólo sufre el influjo del medio, sino que los transforma. El artista engendra condiciones nuevas para la vida histórica, para la vida social, para la vida moral. El arte satisface unas necesidades y propaga otras».*³⁰⁷

³⁰³ Ibid., Vol. II, p.22.

³⁰⁴ Darwin publicó el origen de las especies en 1859; unos años antes de las publicaciones principales de G. Semper.

³⁰⁵ Cf. *Der Stil in der technischen und techtonischen Künsten oder Pratische Aesthetik*, Frankfurt, 1860 y 1863, 2 vols.

³⁰⁶ Cf. VIOLLET - LE - DUC, EUGENE -MANUEL: *Entretiens sur l'Architecture par M.Viollet - le - Duc, Architecte du Gouvernement*, cit. por HEREU, P., MONTANER, J.M., OLIVERAS, J.: *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p. 153.

³⁰⁷ Cf. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, p.30.

Es evidente la copertenencia que existe entre arquitectura y técnica, por lo que sería un error tratar de escindir dicha relación. Sin embargo, las implicaciones del problema nos obligan a plantearnos el sentido profundo que adquiere la técnica desde el prisma de la filosofía dialógica.

b) Significado y sentido de la Técnica

Entendida de modo positivista, la técnica se asocia directamente a lo *artesanal*. De hecho, Semper, en sus estudios sobre el arte, investiga la técnica y la finalidad de los objetos artísticos a partir de la industria textil y los vasos cerámicos para luego hacer el paralelismo con la arquitectura³⁰⁸. Nos asalta de nuevo la sospecha de que la arquitectura opera fuera de los derroteros puramente artísticos. Sin embargo, al reflexionar sobre la arquitectura se intuye que hay algo en ella que supera lo meramente *técnico - instrumental*.

Una de las claves para superar una idea puramente técnica de la creación arquitectónica nos la ofrece la antigua identificación etimológica que se daba entre *arte y técnica* en la cultura griega. Más que una carencia producida por una indistinción conceptual, se trata de un vínculo que nos revela el profundo alcance ontológico de la creación artística.

El término latino *ars*, del que proviene la palabra arte, hacía referencia a los oficios manuales y mecánicos y tenía su origen en la *techné* griega. En este sentido aludía a la capacidad de producir algo con destreza o a la habilidad en la realización de determinados oficios, ya fuesen comerciales, artesanales o artísticos:

*«Entiendo por artes vulgares las que se ejercen sólo por reputación; por asuntos serviles los que son sedentarios y necesarios, y por comerciales los relacionados con las compras en los mercados y las ventas a pequeña escala».*³⁰⁹

Cuando Aristóteles nos dice que *«el arte o la técnica [...] es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera»*³¹⁰, nos muestra la unión íntima que se da entre el *producir* y el *conocer*. Lo importante de este planteamiento es que el arte cae dentro de la esfera del *conocimiento*. Aunque no era considerado como un conocimiento exclusivamente teórico o intelectual, se le denominó *productivo*³¹¹ para distinguirlo de la mera producción mecánica. Se trata de un conocimiento *fundamentador*, tal como nos dice Platón:

³⁰⁸ Cf. O.c.

³⁰⁹ Cf. ARISTÓTELES: *Ética Eudimia*, Gredos, Madrid, 1993, 2ª reimpresión, 1215a, [28 –32], p.418. [Trad. Cast. Quintín Racionero Carmona].

³¹⁰ Cf. ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 1985, 2ª reimpresión, VI, 1140 a [19 –20], p.272. [Trad. Cast. Quintín Racionero Carmona].

³¹¹ Cf. *«Conque no consideramos que aquellos son más sabios por su capacidad práctica, sino porque poseen la teoría y conocen las causas.*

En general, el ser capaz de enseñar es una señal distintiva del que sabe frente al que no sabe, por lo cual pensamos que el arte es más ciencia que la experiencia: (los que la poseen) son capaces, mientras que los otros no son capaces de enseñar». Cf. ARISTÓTELES: *Metafísica*, Gredos, Madrid, 2000, Libro I [981, b 5- 10], p. 61. [Trad. Cast. Tomás Calvo].

*«Digo que no es arte [refiriéndose al arte culinario], porque no tiene ningún fundamento por el que ofrecer a las cosas que ella ofrece ni sabe cual es la naturaleza de ellos, de modo que no puede decir la causa de cada una. Yo no llamo arte a lo que es irracional».*³¹²

Podemos entender este *carácter fundante* en un triple sentido. En primer lugar como el conocimiento preciso y necesario para desarrollar adecuadamente una actividad determinada, es decir, las reglas, leyes, parámetros, etc, sobre las que se asienta esa actividad:

*«Por ejemplo, eso común que sirve a todas las artes, operaciones intelectuales y ciencias, y que hay que aprender desde el principio».*³¹³

En un segundo término, este fundamento lo podemos entender en toda su amplitud gnoseológica como conocimiento de lo real en cuanto actualización de un modo presente³¹⁴, que, a su vez, permite que se *desvelen* sentidos posibles de la realidad.

Un tercer nivel del carácter fundante de la técnica como conocimiento lo tenemos, no en el nivel de la operatividad, ni siquiera en lo que consiste esa cosa, sino que nos habla de cómo se establecen las coordenadas de ese conocimiento:

*«En otros términos, el arte es un proceso de conocimiento, cuya finalidad no es tanto el conocimiento de la cosa cuanto el del intelecto humano, la facultad de conocer».*³¹⁵

Aristóteles distinguía entre conocimiento teórico y práctico. De este modo, la *Theôria* se asociaba directamente con la *Epistême* y la *Poiesis* con la *Téchnê*³¹⁶. Sin embargo, el *logos*, característica definitoria y distintiva del hombre, interrelaciona los cuatro conceptos, arriba citados, situando la *techné*, entendida como producción, dentro de la esfera de la teoría del conocimiento, como articulación que se da a partir de cómo es percibida y entendida la realidad:

«Pues la voz es el signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo

³¹² Cf. PLATÓN: *Gorgias*, [465a], p.50

³¹³ Cf. PLATÓN: *República*, VII, 522c, p.349.

³¹⁴ «En toda intelección tenemos realidad que es actual, y que en su actualidad nos está presente. Tal es la estructura de la realidad como presente». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia y Realidad*, p.146.

³¹⁵ Cf. ARGAN, G.C.: *Renacimiento y Barroco I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, Akal, Madrid, 1996, p.100. [Trad. Cast. J.A Calatrava Escobar].

³¹⁶ «Mientras que la obra del artesano, o de sus sucesores industriales, sirve a un uso, la obra de arte está ahí para sí misma y es, en su modo de ser, pura *enérgeia*. Los griegos no establecían otra diferencia entre artesanía y arte. Pero no dejaban de distinguir con toda nitidez entre *techné* y *praxis*, hasta hacer de ello un principio». Cf. GADAMER, HANS -GEORG: «Palabra e imagen», en *Estética y Hermenéutica*, p.303.

*justo y de lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad».*³¹⁷

El *producir* vendrá fundamentado por el saber "cómo" hacer, pero adquiere otra fundamentación más profunda que apunta hacia el "qué" hacer y "para qué". Nos situamos con ello en el campo de la *Episteme* y la *Frónesis* (sentido). Desde un marco comunicativo, la técnica se entiende como despliegue de la realidad, que al tiempo alimenta el conocimiento de la misma. Esto es lo que nos posibilita la lectura de la arquitectura como donadora de sentido:

*«Así, durante los seis mil primeros años de humanidad, desde la más remota pagoda del Indostán hasta la catedral de Colonia, la arquitectura ha representado a la escritura del género humano. Y esto es tan cierto que no sólo cualquier pensamiento religioso sino cualquier pensamiento humano tiene en este inmenso libro su página y su monumento».*³¹⁸

La técnica, desde esta perspectiva, es un *hacerse cargo de la realidad*³¹⁹. Esta afirmación parte del hecho de que el hombre se encuentra situado entre cosas que capta como realidad, las cuales organiza constituyendo su mundo:

*«Pero el hombre no simplemente está entre cosas, sino que a poco que se organiza su mundo (o por lo menos las cosas que componen este mundo) el hombre se siente como centro de ellas».*³²⁰

La técnica viene a significar el modo como se relaciona el hombre con estas cosas y los posibles sentidos que en esa interacción se alumbran. Aquí está la clave para comprender *el carácter relacional de la técnica como donadora de sentido*.

c) Una distinción clave: "cosa realidad" – "cosa sentido"

Zubiri hace una distinción que puede aclarar este aspecto: la distinción entre *nuda realidad* y *cosa sentido*. En la percepción existe un primer momento en el que la realidad se nos presenta a partir de una serie de notas: peso, color, densidad, etc., pero que en principio no tienen por qué hacer referencia a ningún *sentido*:

«La nuda realidad de esta sala actúa por sus notas, y en ellas no hay ningún carácter de sala. Hay una forma, un peso, hay unos colores, unas vibraciones electromagnéticas, una densidad de

³¹⁷ Cf. ARISTÓTELES: *Política*, Gredos, Madrid, 2000, [1253a 11 - 13], p. 9. [Trad. Cast. Manuela García Valdés].

³¹⁸ Cf. VICTOR HUGO: "El libro matará el edificio", en *Astragalo*, nº. 6, Abril 1997, p.81.

³¹⁹ «Estructuralmente, la esencia abierta, el hombre, posee una nota, que es la inteligencia como capacidad de aprehender las cosas en tanto que realidades». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Estructura dinámica de la Realidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p.219. (De aquí en adelante EDR).

³²⁰ Ibid., p.223.

*materia, etc., y por esto es por lo que es nuda realidad. El momento de realidad en cuanto tal no incluye ser jamás sala».*³²¹

El sentido, aunque diferenciado de la nuda realidad, no se da escindido de ésta:

*«El sentido no se deja al margen de la cosa - realidad aunque sean completamente distintos. A estas paredes que he puesto como ejemplo les tiene sin cuidado constituir una habitación en la que se está. En cambio, a quienes estén entre ellas no les tienen sin cuidado las propiedades reales de estas paredes, sin las cuales, evidentemente, no habría habitación».*³²²

Podríamos decir que la técnica opera con cosas que se nos presentan, en un principio, como *nuda realidad*. Esta nuda realidad tiene lo que Zubiri denomina *condición*³²³, es decir, la capacidad para alcanzar diversos sentidos. Estos sentidos *posibilitan la cosa* para que se convierta en algo *útil* en nuestra vida. El problema proviene de quedarnos únicamente con la utilidad y olvidar que por debajo de la utilidad está el ser que se actualiza en el mundo. La técnica se nos presenta como una fuente de *posibilidades inagotable*³²⁴, pero no únicamente de soluciones formales, sino de *posibilidades de acceso al conocimiento de lo real*. Existiría un primer momento de actuación que hace posible una reestructuración nueva que ulteriormente permite despliegues inéditos de la realidad en la que ésta se actualiza como verdadera, buena y bella. En este sentido, Mies van der Rohe nos hablaba del construir como «formalización de la realidad»³²⁵. El problema radica en haber reducido este modo de actualización del operar técnico, que implica un triple momento, únicamente a lo bueno como lo adecuado, y esto como lo útil. No podemos entender la técnica reducida a mera *instrumentalidad*.

Este planteamiento supone una inversión del esquema que entiende las construcciones en función de los avances técnicos, lo que haría, en este caso, a la arquitectura un producto de la técnica³²⁶. La arquitectura se nos presentaría como un arte cuyos problemas técnicos vienen impuestos desde fuera. Sin embargo, la historia de la arquitectura nos muestra cómo la auto imposición de problemas, en el sentido de *búsqueda*, ha dado como resultado soluciones técnicas sorprendentes posibilitando la apertura de nuevos campos de comprensión de lo real. Existen muchos casos que ilustran este aspecto. Por ejemplo, el paso de la bóveda de cañón, propia de la arquitectura romana, a la utilización de las pechinas esféricas para empalmar cúpulas con un pie derecho poligonal, lo que produce la sensación

³²¹ Cf. EDR, p.227.

³²² Ibid.

³²³ «Esto es justamente lo que yo llamo condición: la capacidad que tiene una realidad para estar constituida en sentido. [...] El sentido se funda constitutivamente en la condición». Ibid., p.228.

³²⁴ «Pues bien, las distintas acciones que se podrían ejecutar con las cosas sentido que nos rodean en cada situación es, por lo tanto, lo que llamamos posibilidad». Ibid., p.229.

³²⁵ Cit. por NEUMEYER, F., p. 17.

³²⁶ «No faltan razones a algunos historiadores (Viollet -le - Duc, E. Gall, A. Choisy) para sostener que un hallazgo técnico (la bóveda de crucería) fue el determinante de todas las aventuras formales y todas las luminosidades e ingravideces del estilo gótico. No hay duda de que el descubrimiento del acero y del hormigón armado fue responsable de la arquitectura racionalista, y que la invención de los materiales plásticos, al facilitar las cubiertas colgantes e ingrávidas, está en la raíz de todas las formas caprichosas de la arquitectura contemporánea». Cf. PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, p. 36.

de dilatación característica del espacio en la arquitectura bizantina. Podríamos pensar que el espacio se configura de esa determinada manera por esta invención técnica o bien dar la vuelta al planteamiento y ver en las pechinas esféricas el hallazgo estructural al que se llega como búsqueda de un modo de expresión adecuado a la nueva sensibilidad espiritual:

*«El arte cristiano de los siglos VI -VII muestra ante todo con qué vigor la vida cristiana, sobre todo en Oriente, se centra en la celebración litúrgica, más concretamente en el altar eucarístico».*³²⁷

Al producirse la coronación de Justiniano en el año 527, por su apoyo y adhesión la iglesia alcanza un esplendor no conocido hasta entonces. La Liturgia abandona el carácter privado - doméstico para convertirse en una celebración pública³²⁸. El altar se convierte en el centro de la celebración, a partir del cual se despliega el culto. En la celebración se conjugaban una serie de elementos que hacían vivir el espacio como un ámbito sagrado partícipe de lo celeste³²⁹. Los arquitectos de Justiniano debieron llegar a lo íntimo de esta nueva espiritualidad para encontrar soluciones técnicas que dieran expresión verdadera a este sentimiento. La expresión arquitectónica que mejor se adaptaba a estos modos de ser fue aquella que adelgazada la estructura basilical y producía un efecto de expansión espacial, lo que pudo conseguirse por la invención de las pechinas:

*«Cuatro triángulos esféricos que envuelven a los ángulos del ambiente y empalman al cuadrado de base con una imposta circular, sobre la cual puede ser colocada la cúpula [...]. En efecto si se reconoce al vano su originaria realidad tridimensional, ocurre que el límite material es empujado lo más lejos posible, y conserva la mínima relación perceptible con el conjunto. El ambiente parece así casi ilimitado, o, como se acostumbra a decir: "dilatado"».*³³⁰

La técnica se despliega desde la idea de arquitectura que elaboremos a partir de nuestro modo de vernos instalados en el mundo.

La técnica, considerada en toda su amplitud conceptual, alcanza el ámbito de la *poiesis*, en cuanto acto creativo que trae de lo oculto a la presencia en el sentido heideggeriano del término:

³²⁷ Cf. PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, B.A.C., Madrid, 1996, p. 160.

³²⁸ «La iglesia apoyada en Oriente por el Basileus se siente cada vez más fuerte, y extrema sus medidas de rigor contra paganos y herejes. La contrapartida es la aceptación de una mayor sacralización de la autoridad política, un mayor intervencionismo de los laicos en los asuntos eclesiales y en los debates teológicos, y una asunción, por parte de la iglesia, de costumbres y prácticas ceremoniales que van a ir distanciándose más y más de la simplicidad evangélica del culto cristiano de los primeros siglos, de aquellas asambleas eucarísticas a las que Tertuliano se refería: "Nostrae columbaedomus simplex». Ibid., p. 99 - 100.

³²⁹ «Era verdad: en la celebración sagrada de la gran basilica de Santa Sofía, ya desde el siglo VI los fieles creían asistir a una liturgia celeste. En la liturgia de Personificación (del Viernes Santo), durante la procesión de las oblatas ya consagradas el día anterior, se canta: "Ahora adoran invisiblemente con nosotros las potencias celestiales. He aquí que avanza el Rey de la Gloria...con fe y temor acerquémonos a participar de la vida eterna». Ibid., p.162.

³³⁰ Cf. BENÉVOLO, LEONARDO: *Introducción a la arquitectura*, Celeste ediciones, Madrid, 1992, p.11 [Trad. Cast. Floreal Mazía].

*«En primer lugar, téchne no sólo es el nombre para hacer y el saber del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La téchne pertenece al traer - ahí - delante, a la ποιησις; es algo poético».*³³¹

La ingeniería, como una actividad eminentemente "técnica", también participa de este carácter poético como aquello que escruta lo oculto de la realidad y lo trae a la presencia. Tal como nos dice Fernández Casado:

*«El ingeniero ha de instalarse en lo íntimo de la Naturaleza, en lo que ésta es origen y fundamento de las cosas físicas, y además principio de su actuosidad, y desde allí producir por arte, es decir artificialmente, ciertas cosas queridas por él, pero tal como las produciría la naturaleza, es decir, mediante procesos similares a los que ésta pondría en marcha si tuviera que producirlas».*³³²

Cuando en el texto transcrito se nos habla de producir al modo como lo haría la naturaleza, se nos está apuntando la clave de lo que supone la técnica como creación. Podría interpretarse la obra de ingeniería como una imitación de las cosas existentes en la naturaleza, pero la imitación a la que se refiere Casado no apunta tanto al resultado sino al proceso mismo como *emergente*, como *diálogo creativo*, que configura una posibilidad de mundo inexistente hasta el momento y que desvela rasgos ocultos de lo real. A diferencia del producir de la naturaleza, no consiste en *producirse a sí mismo*:

*«La téchne es un modo de aletheia. Saca de lo oculto algo que no se produce a sí mismo y todavía no se halla ahí delante, y por ello puede aparecer y acaecer de este modo o de este otro».*³³³

La técnica, desde esta perspectiva, no responde únicamente a una actividad lineal guiada por un esquema de *acción - pasión* donde el entorno y los materiales se someten a sus imperativos para habilitar un entorno inhóspito. Tal es el concepto que hemos heredado de la filosofía *positivista* y *vitalista*. Esta visión proviene de la idea del hombre como un ser "arrojado" en el mundo. De este modo, se encuentra en un entorno inhóspito que le imposibilita sentirse *instalado o albergado*. La única relación en la que puede apoyarse es la de *dominio*. Es significativa a este respecto la postura de Ortega:

*«[La técnica] es la reforma que el hombre impone a la Naturaleza en vista de la satisfacción de sus necesidades, necesidades que son imposiciones de la naturaleza al hombre. Es una reacción enérgica contra la naturaleza o circunstancia que lleva a crear entre ésta y el hombre una nueva naturaleza puesta sobre aquella, una sobrenaturaleza».*³³⁴

³³¹ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, p. 15.

³³² Cf. FERNÁNDEZ CASADO, CARLOS: "Naturalidad y artificio en la obra del ingeniero", en *Realitas* II, p.355.

³³³ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "La pregunta por la técnica", p.17.

³³⁴ Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, cit. por FERNÁNDEZ CASADO, JOSÉ, en *Naturalidad y Artificio en la obra del ingeniero* en *Realitas*, p. 391.

El hombre, de este modo, establece una relación manipuladora, de dominio, con el mundo. Este aspecto es destacado por Heidegger cuando asegura que «*el fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen*»³³⁵. Tener una visión del mundo codificada como imagen implica la posibilidad de utilizar y aplicar esa imagen a partir de unos parámetros, como si de un objeto se tratase. Una vez que se apresa esa imagen, el hombre «*pone en juego el poder ilimitado del cálculo, la planificación y corrección de las cosas*»³³⁶.

Este concepto, heredado de la Edad Moderna, es explícitamente expresado por Francis Bacon en el primer aforismo de su obra *Novum Organum*: «*El hombre, servidor e intérprete de la naturaleza, ni obra ni comprende más que en proporción de sus descubrimientos experimentales y racionales sobre las leyes de esta naturaleza; fuera de ahí, nada sabe ni nada puede*»³³⁷. Este modo reduccionista de entender la técnica, en términos de utilidad y de dominio, nos lleva a olvidar su carácter *fundante*, como acción en la que se pone en operación la verdad, y a verla reducida a sus *productos*:

«Sin embargo, precisamente este hombre que está amenazado así se pavonea tomando la figura del señor de la tierra. Con ello se expande la apariencia de que todo cuanto sale al paso existe sólo en la medida en que es un artefacto del hombre».³³⁸

Si entendemos la arquitectura como una actividad que descansa de un modo especial en la técnica, de cómo entendamos ésta dependerá el alcance ontológico que le podamos otorgar a la arquitectura, a partir de la reflexión estética que hagamos en torno a ella.

³³⁵ Cf. HEIDEGGER, M.: «*La época de la imagen del mundo*», en *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p.77. [Trad. Cast. H. Cortés y A. Leyte].

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Cf. *Novum Organum*, Sarpe, 1984, Libro I, 1, p. 33. [Trad. Cast. Cristóbal Litrán].

³³⁸ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: «*La pregunta por la técnica*», en *Conferencias y artículos*, p.28.

- La arquitectura como voluntad creadora. El problema de la "Kunstwollen" (voluntad artística).

*«Y es un supuesto, además de gratuito, vanidoso y limitado creer que aquellos estilos desemejantes del nuestro son resultado de un no poder dibujar, pintar o esculpir mejor. Más vale pensar lo contrario, pensar que las diversas épocas tienen distinto querer, distinta voluntad estética, y que pudieron lo que quisieron, pero quisieron otra cosa que nosotros».*³³⁹

a) Antecedentes

Anteriormente, señalamos cómo la arquitectura no puede ser explicada a partir del análisis de la voluntad creadora individual, ya que algo que la caracteriza es ser *expresión comunitaria* de una sociedad o de una época. Según este aserto, si consiguiésemos detectar qué es lo que caracteriza a una sociedad determinada, podríamos dar explicación cumplida del contenido esencial de la arquitectura³⁴⁰. Los problemas de este planteamiento no son pocos, ya que hablar de *mentalidades de época, voluntades generales e intención*, parece inducirnos a pensar en explicaciones carentes de rigor que nos hablan de todo menos del sustrato propio del arte:

*«Palabras como "intención" e "idea", con sus implicaciones mentalistas, subjetivas, orientadas al artista, distan mucho de venirnos impuestas como instrumentos necesarios en la descripción crítica de la arquitectura».*³⁴¹

El problema no es nuevo en la reflexión estética en torno a la arquitectura. Alois Riegl escribe en 1893:

*«El impulso (artístico o decorativo) no proviene de la técnica, sino más bien de la olvidada volición artística».*³⁴²

Lo que trata de responder Riegl, es dónde se sitúa el origen de ese impulso, para de este modo poder apuntar hacia lo definitorio de la esencia de la obra de arte. Para él, habría que buscarlo en un complejo sistema de relaciones histórico culturales. De este modo recogía toda una tradición que se iniciaba con Burckhard y Dvôrak³⁴³, para los que la volición artística se daba en función de una determinada cosmovisión que a través de las diferentes épocas iba cambiando:

³³⁹ Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ.: *"Arte de este mundo y del otro"*, en *Obras Completas*, Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed., p. 191.

³⁴⁰ *«¿Y la arquitectura, no tomaría parte en esta animación inconsciente de la materia? Toma, por el contrario, la mayor parte [...]. Es la expresión de una época que hace aparecer la existencia corporal de los hombres, su aspecto y su aire, su actitud ligera y festiva o seria o grave, su naturaleza febril o apacible, en una palabra el sentimiento vital de una época, en las proporciones monumentales de su arte».* Cf. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1986, p.84. [Trad. Cast. Equipo Editorial Alberto Corazón. Revisión de Nicanor Ancochea].

³⁴¹ Cf. SCRUTON, R., p.65.

³⁴² Cf. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.20.

³⁴³ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Modelos y teorías de la historia del arte*, pp. 60 -61.

- Antigüedad (hasta el siglo III D.C): determinada por el politeísmo antropomorfo.
- Edad Media (hasta el siglo XVI): dominada por el cristianismo.
- Era moderna: concepción del mundo constituida sobre un saber científico.

Riegl elabora el concepto de *voluntad artística* huyendo de los planteamientos positivistas que hacían depender la creación artística de los avances técnicos. La "*voluntad artística*" sería una especie de tendencia dominante en cada situación histórica. La voluntad aparece como una fuerza abstracta, mediante la cual se manifiesta estéticamente el espíritu de una época:

*«La actividad que llamamos arte es un proceso técnico mediante el cual descubrimos o representamos ... ¿qué? [...]. Si tal es su único objetivo, en diferentes periodos históricos ha visto la naturaleza de maneras muy distintas [...]. El artista pinta lo que quiere ver, en una versión humana o individual de esa abstracción humana denominada naturaleza».*³⁴⁴

La idea de la voluntad como una fuerza oculta e incesante que opera en una época determinada y que hace que se manifieste el espíritu imperante de la misma es algo que tiene su origen en las tesis de Schopenhauer:

*«De todo lo expuesto se deduce que la voluntad sabe siempre, cuando el entendimiento la asiste, lo que quiere en un momento y en un lugar determinado, pero nunca lo que quiere en general. Cada acto concreto tiene su fin, pero la voluntad en general no tiene ninguno [...]».*³⁴⁵

Esta voluntad es la que se encarga de dar forma a la relación del hombre con el mundo. Se trata de una tendencia colectiva a partir de la cual sería posible definir cómo se van creando los diversos estilos en arquitectura. Si se descubre la tendencia que subyace en una época determinada podremos alumbrar el sentido de la arquitectura. Los edificios vendrían a ser expresiones vivas y directas de la cultura en la que se encuentran insertos. Los estilos cambian porque cambia la *voluntad artística* que predomina en una época determinada. De este modo las formas se relacionan directamente con la *visión del mundo*.

Se trata de una reacción contra el positivismo anterior, en la que se invierte la relación causal que se daba en las posturas positivistas. Ya no aparece la técnica como la que genera los estilos, sino que ésta se moviliza en función de la *intencionalidad* artística:

*«Es la mano del hombre la que los conduce, conjugando la inspiración artística, los conocimientos adquiridos y las contemplaciones espirituales en un impulso irresistible productor de nuevas formas».*³⁴⁶

³⁴⁴ Cf. READ, H.: *Filosofía del arte moderno*, Peuser, Buenos Aires, 1960, p.75.

³⁴⁵ Cf. *El mundo como Voluntad y Representación*, vol. II, p.29.

³⁴⁶ Cf. RIEGL, ALOIS: *Problemas de Estilo. Fundamentos para una teoría de la ornamentación*, Barcelona, G. Gili, 1980, p.122.

El artista pasa a ser un simple intérprete del mundo que canaliza esa voluntad, de tal modo que se pueden encontrar una serie de leyes características que operan por debajo de la creación artística en cada momento histórico.

b) Significado y sentido de la voluntad

Con estas reflexiones en torno a la obra de Riegl entramos en una cuestión que más arriba apuntábamos. La arquitectura; *¿Es producto de una decisión individual o es expresión de una voluntad común?*

Mies van der Rohe decía que *«la arquitectura es siempre expresión espacial de una decisión intelectual»*³⁴⁷. Dejando a parte la cuestión de si la esencia de la arquitectura es espacial o no, la cita de Mies van der Rohe nos habla de *decisión intelectual* como elemento generador de toda práctica arquitectónica. La cuestión consistirá en aclarar en qué consiste esa decisión o a qué obedece: ¿Se trata de un impulso o una tendencia como apuntaba Riegl, o más bien, da cuerpo a los experimentos formales del arquitecto? Ante la pregunta sobre qué le sobra y qué le falta a la arquitectura actual, Luis Fernández - Galiano, catedrático de *Proyectos arquitectónicos*, responde:

*«Le sobra vanidad y le falta espíritu de servicio. Los arquitectos, quizá aupados por esa popularidad extrema de la arquitectura en los medios, a veces no comprenden que la arquitectura es una profesión de servicio que sólo existe en función de otros que están ahí para atender los deseos, las necesidades y la voluntad de aquellos para los que se construye».*³⁴⁸

Detrás de la creación de toda obra de arte se encuentra una *intención*, que en ocasiones se ha denominado *intencionalidad artística* y que explicaría las motivaciones del creador. El problema surge cuando entendemos la voluntad dentro del marco de la creación artística, reducida a *intencionalidad*. Si entendemos la voluntad en toda su amplitud, nos encontramos con el *carácter tendente* que adquiere nuestra relación con el mundo y que da explicación al modo como la realidad se despliega, ya no como una fuerza ciega y misteriosa, sino como un modo de actualización de esa voluntad en la creación artística. En este despliegue de la voluntad, podemos hallar similitudes con el planteamiento de Alois Riegl que nos ponen en disposición de entender la creación arquitectónica a partir de la actualización de la voluntad en diferentes épocas de formas diversas, lo que nos permitiría definir un estilo arquitectónico determinado.

³⁴⁷ Cf. MIES VAN DER ROHE, LUDWIG: "Wir stehen in der Wende der Zeit", en *Die Form*, 5, nº.15 1930, p.262. Cit. por NEUMAYER, F., p.15.

³⁴⁸ Entrevista realizada a Luis Fernández- Galiano con motivo de un curso impartido en la UIMP en el diario ABC, 29/7/2000, p.38.

c) Proyecto y voluntad

Nuestra relación con las cosas se articula en forma de *proyecto*. Esto significa adelantar propósitos de lo que queremos que sea nuestra realización personal en el mundo. Proyectar significa hacer una propuesta de mundo, ya que en cuanto *elegimos* unas posibilidades y rechazamos otras estamos estructurando un mundo determinado y no otro. El proyecto en arquitectura pasa también por el *momento de elección*, como expresión de la *voluntad*:

*«El proyecto abre las condiciones para el acontecimiento de la vida en el futuro. Campo de toda posibilidad, el proyecto diseña las formas y el juego de las relaciones y las instituciones en la que los poderes sagrados y profanos serán ejercidos y obedecidos modelando la existencia en dialécticas configuraciones sociales de prodigiosa riqueza».*³⁴⁹

De alguna manera, cuando *proyectamos* nos estamos *proyectando en*, es decir, estamos haciendo un despliegue de nuestro ser personal a partir de la elección, hacia las posibilidades que nos ofrecen las cosas con su capacidad de *instaurar* mundo. En este sentido, el proyecto consiste en *tensión posibilitante*, en cuanto se sitúa en el espacio fronterizo que existe entre el *ser* de las cosas y *la posibilidad de ser* de las mismas. De este modo, el proyecto se entiende a partir de la búsqueda de sentido. La elección, en la que se basa el proyecto, está alimentada por la *búsqueda de sentido*:

*«La noción de lógica aplicada a lo proyectual puede ser entendida como operación de sentido, como el conjunto de elementos capaces de conferir un determinado sentido a un objeto - o al anticipo de un objeto en el caso del proyecto».*³⁵⁰

El proyecto trata de crear un mundo de relaciones inéditas que hacen que la realidad se expanda mostrando vertientes que permanecían ocultas antes de ser actualizadas en el proyecto. El proyecto no deja de ser una *elección* por la que el hombre se apropia de unas posibilidades:

*«El hombre se apropia de unas posibilidades y desecha otras. Realiza una apropiación».*³⁵¹

Hemos traído a colación esta cita, ya que nos aporta un concepto importante en orden a comprender el verdadero alcance de lo que significa el proyecto como elección: *"apoderamiento"*. Cuando nos *apoderamos* de una posibilidad, el *poder* de esa posibilidad se apodera a la vez del hombre. Zubiri nos explica cómo, por ejemplo, el hombre que se decide a ser zapatero, carpintero o picadero queda apoderado por esa posibilidad³⁵². La elección de posibilidades, con

³⁴⁹ Cf. FORES, LUIS: "Proyecto - Ruina: Utopía - Antiutopía", en *Astrágalo*, nº. 6, Abril 1997, p.70.

³⁵⁰ Cf. FERNÁNDEZ, ROBERTO: "El pájaro Australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la Modernidad", en *Astrágalo*, nº 6, p.25.

³⁵¹ Cf. EDR., p.235

³⁵² Cf. EDR.,p.238.

la posterior *apropiación y apoderamiento*, tiene un momento anterior que es la *proyección*, como proyecto:

*«De ahí que el apoderamiento envuelve juntamente un momento dinámico anterior al apoderamiento en cuanto tal, que es la proyección, proyecto. Toda posibilidad es un proyecto incoado».*³⁵³

La posibilidad no viene dada por la realidad, es decir se funda en ella, porque ésta tiene lo que Zubiri denomina *condición* para pasar a ser posibilidad. Esta *capacidad* que posee la realidad es a partir de la cual se establecen las posibilidades:

*«Mientras las capacidades "brotan" de la realidad, las posibilidades tienen que determinarlas los hombres».*³⁵⁴

La distinción que hace Zubiri entre *capacidad* y *posibilidad* esclarece en gran medida la actividad creativa del hombre en el mundo como acto voluntario encaminado a *conocer*³⁵⁵. Las posibilidades no están dadas de por sí en la realidad. La realidad lo que tiene es *capacidad*. El hombre, partiendo de esa capacidad otorga sentido a esa realidad que aparece como *condición*. A partir de aquí el hombre puede fundar las posibilidades. Lo interesante del planteamiento zubiriano, en el tema que nos ocupa, es que las posibilidades vienen determinadas por el hombre. No es que éste elija entre unas posibilidades u otras al proyectar, sino que al otorgar sentido a las cosas funda las posibilidades. Por esto mismo podemos afirmar, al igual que Zubiri, que la posibilidad es una propuesta de mundo que hace el hombre:

*«Produce la posibilidad de realidad antes de producir la realidad. Justamente, es en lo que se parece a la Creación. Por eso he escrito que la vida humana es cuasi - creación porque, antes que en producir realidad, consiste precisamente en producir la posibilidad que se va a actualizar en las acciones de la realidad».*³⁵⁶

El planteamiento zubiriano se hace a partir de una inversión interesante para el tema de la elección de posibilidades en cuanto a la realización de un proyecto arquitectónico. El hombre, según lo expuesto, no elige entre varias posibilidades dadas. Es él mismo, respecto a las cosas, el que propone dichas posibilidades. Las implicaciones gnoseológicas de este planteamiento, llevadas al campo de la creatividad artística, alcanzan una gran dimensión. Proyectar es un acto voluntario que persigue una configuración determinada de mundo, pero que viene precedido de lo que Gadamer denomina *«intuición del mundo»*³⁵⁷, a la que

³⁵³ Cf. EDR., p.238.

³⁵⁴ Cf. EDR., p.239.

³⁵⁵ *«El artista moderno es mucho menos creador que descubridor de lo todavía no visto; aún más, inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser».* Cf. GADAMER, HANS-GEORG: "Del enmudecer del cuadro", en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, p.243. [Trad.Cast. Antonio Gómez Ramos].

³⁵⁶ Cf. EDR., p.239.

³⁵⁷ *«Pues, en éste, la "intuición" no constituye ningún momento secundario. Antes bien, la intuición es lo que verdaderamente distingue al arte, y por cierto, como "intuición" del mundo. Esto no quiere decir solamente que, frente al conocimiento científico, el arte defiende una pretensión de verdad propia, en el sentido de que el libre*

arroga un conocimiento previo al conocer de la ciencia. Podríamos decir que la dirección en la que se desenvuelve ese proceso es la que marca la *voluntad artística* en una época. Por esto, Zubiri nos habla del carácter creador de la existencia del hombre. El modo como se relacione el hombre con el mundo alumbrará las diferentes posibilidades. En los diferentes periodos históricos, esta actualización se ha producido de una manera determinada, lo que ha dado como resultado formas expresivas diversas que revelan ese modo peculiar de relación. Los modos de relación son diversos en cuanto a los diferentes *proyectos* de mundo. La *elección* aparecerá como capacidad *proyectiva*. A partir de este planteamiento, podemos vislumbrar la analogía con la *Kunstwollen* de Riegl, no como fuerza oculta y misteriosa, pero sí como la tendencia que existe en una época determinada a entender la relación con el mundo y la creación del mismo, desde la idea antedicha de proyecto. Podríamos decir que la arquitectura, al igual que el arte en general, obedece a los diferentes modos de *crear la posibilidad de realidad* que a lo largo de la historia se han dado y que se encuentran condicionados por una *intención* individual inmersa en lo colectivo, que asume las posibilidades que le brinda el pasado como *recursos*³⁵⁸ para constituir *mundo* en el sentido de proyecto³⁵⁹. Gadamer insiste en este aspecto cuando nos habla de que la creación artística no se reduce a ser *reflejo de*, sino que se convierte en construcción de mundo, es el arte el que «plantea las tareas»³⁶⁰:

*«La creación plástica del presente no puede seguir recusando totalmente la exigencia de que la obra no sólo atraiga hacia sí misma, invitando a demorarse ella, sino que, a la vez, apunta dentro de un contexto de vida al que ella pertenece y que también contribuye a configurar».*³⁶¹

Desde esta perspectiva, se entiende la relación estrecha que se da entre creación artística y ontología. Podríamos decir que la creación artística tiene una *intención ontológica*.

La reflexión hecha a partir de la filosofía de Zubiri nos da la clave para comprender un aspecto básico de la creación artística en diferentes épocas y que se trasluce en los análisis de Alois Riegl: la relación del hombre con las cosas que le rodean parte de la *intención*, de tal modo que el hombre construye su "mundo" en diferentes épocas asumiendo activamente las posibilidades en una dirección determinada. Escribe G.C.Argan:

juego de la imaginación se "dirija al conocimiento en general", sino también que la "intuición interior" que está jugando una intuición del mundo, y no sólo algo objetivo en él. [...] Con ello queda dicho que, antes de que tenga lugar cualquier conocimiento científico -conceptual, el modo con que se intuye el mundo y el todo del ser - en - el mundo ya han encontrado una configuración en el arte». Cf. "Intuición e intuitividad", en *Estética y Hermenéutica*, p.160 -161.

³⁵⁸ Ibid., p.240.

³⁵⁹ «Inventamos cierto modo de representar, de descomponer y recomponer la ciencia, y a través de ello, se nos hacen manifiestos aspectos insospechados de la misma». Cf. ULISES MOULINES, C.: "La metaciencia como arte", en AAVV: *Sobre la imaginación científica*, Tusquets, Barcelona, 1990, p.60. Cit. por MARTÍN HERNÁNDEZ, MANUEL, J.: *La invención de la Arquitectura*, p.13.

³⁶⁰ Cf. "Del enmudecer del cuadro", en *Estética y Hermenéutica*, p.241.

³⁶¹ Ibid.

*«El conocer del arte es, al mismo tiempo, conocer y hacer, e incluso un conocer haciendo, produciendo obras que son a la vez hechos y valores. En este sentido, el arte suministra modelos de valor no ya sólo al artesano sino al hombre, en la nueva responsabilidad que le confiere la responsabilidad personal de decidir y de hacer».*³⁶²

La arquitectura tiene un contenido que se puede interpretar a través de la voluntad que la ha hecho posible, ya que es innegable que en ella se expresan propuestas y valores muy determinados que por fuerza obedecen a una intención que podríamos llamar "de época". Sin embargo, no se puede reducir un fenómeno tan complejo como es la arquitectura a expresión de la voluntad de una época determinada. Este aspecto, que no se puede escapar de nuestros análisis, no es el punto clave sobre el que se deben vertebrar.³⁶³

- El enfoque psico - histórico en la arquitectura

*«Todo lo dicho no obsta para afirmar que cada período - tanto si se trata de un "megaperíodo" como de uno de los más cortos- posee una "fisionomía" propia no menos definida, aunque no menos difícil de describir satisfactoriamente, que la de un ser humano».*³⁶⁴

a) Antecedente del problema

La arquitectura, como arte perdurable en el tiempo, no deja de ser un testimonio vivo de las culturas del pasado. Este aspecto ofrece una clave interpretativa que nos puede llevar a entender la arquitectura como el reflejo de las culturas, las ideas o el espíritu de una época. Nos dice Eugenio D`Ors:

*«Si hoy hubiéramos de descubrir, buscando, una especie de vínculo común entre las artes que se emparentan a través de los siglos, habríamos quizá de ceñirnos no a la inmanencia de los eones, sino a relaciones, más claramente definibles, del diálogo del artista con su medio y la realidad social, económica, política, religiosa - que le rodea».*³⁶⁵

La clave de la génesis de la arquitectura habrá que buscarla en el concepto de *época*. A partir de aquí se podrá dar explicación cumplida de los fenómenos artísticos.

³⁶² Cf. ARGAN, GIULIO CARLO: *Renacimiento y Barroco*, Akal, Madrid, 1996, p.100. [Trad.Cast. J.A Calatrava Escobar].

³⁶³ «La prudencia científica nos debe llevar a ser muy cautos en pasar de la observación de ciertas analogías entre épocas distantes a la formalización de principios básicos fijos y permanentes; pues, de hecho, cuanto más avanza la investigación especial sobre un coto artístico, tanto más inadecuado resulta apoyar en ella una construcción de principios universalmente válidas. Junto a ciertas analogías percibidas entre fenómenos artísticos distantes en el tiempo y en el lugar, el análisis que profundice no hace sino descubrir discrepancias cada vez más notables». Cf. PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *Modelos y Teorías de la Historia del Arte.*, p.43.

³⁶⁴ Cf. PANOFKY, ERWIN: *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Alianza, Madrid, 1999, p. 35. [Trad. Cast. María Luisa Balseiro].

³⁶⁵ Cf. *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993, p.13

Los antecedentes debemos buscarlos en la filosofía de Hegel y en su intento de descubrir una especie de necesidad espiritual subyacente a los acontecimientos históricos aparentemente caóticos y arbitrarios:

*«Dios gobierna el mundo, el contenido de su gobierno, la realización de su plan, es la Historia universal que se basa en el supuesto de que el ideal se realiza y de que sólo aquello que es conforme a la idea tiene realidad. Ante la pura luz de esta idea divina, que no es un mero ideal, desaparece la ilusión de que el mundo sea una loca e insensata cadena de sucesos».*³⁶⁶

Hegel aplica esta misma lógica a su discurso estético, cuyo objeto de estudio es lo bello en el arte³⁶⁷, y la realización de la idea como forma:

*«Lo bello, ya lo hemos dicho, es la idea; no la idea abstracta, anterior a la manifestación, irrealizada, sino la idea concreta y realizada, inseparable de la forma, como ésta lo es del principio que en ella aparece».*³⁶⁸

La idea, en cada época, se realiza de una manera determinada, de tal modo que podemos detectar el éxito o el fracaso de la misma en las diferentes manifestaciones artísticas:

*«La idea de cada época encuentra siempre su forma conveniente y adecuada; y éstas son las que llamamos formas particulares del arte. La imperfección o perfección sólo puede consistir en el grado de verdad relativa perteneciente a la idea misma; pues el fondo debe ser, en principio, verdadero y desarrollado en sí, antes de que pueda encontrar la forma que le convenga perfectamente».*³⁶⁹

La influencia de la metafísica hegeliana se hizo patente en lo que se han denominado las teorías historicistas, como teorías que pretendían una determinada metodología del estudio del arte. Burckhardt abre un camino especulativo que se ancla en las reflexiones anteriores:

*«Lo que nuestros ojos contemplan en éste [templo de Delfos] y otros edificios griegos no son simples piedras, sino seres vivos. Debemos considerar con la mayor atención su vida interior y su evolución».*³⁷⁰

³⁶⁶ Cf. HEGEL, J.G.FRIEDRICH: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Alianza editorial, 1980, p.78. [Trad. Cast. José Gaos].

³⁶⁷ *«La estética tiene por objeto el casto imperio de lo bello. Su dominio es, principalmente, el de lo bello en el arte. Para emplear la expresión que mejor conviene a esta ciencia la llamaremos filosofía del arte y de las bellas formas».* Cf. HEGEL, J.G. FRIEDRICH: *De lo bello y sus formas (Estética)*, Espasa - Calpe, Madrid, 1985, 7ª Ed., p.27. [Trad. Cast. Manuel Granell].

³⁶⁸ *Ibid.*, p.64.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.140.

³⁷⁰ Cf. *El Cicerone I. Arquitectura*, Editorial Ibérica, Barcelona, 1953, p.10. [Trad. Cast. J. Bofill y Ferro].

Existen otros muchos autores que han continuado por esta línea de investigación (Dvorak, Riegl, Swoboda, Schlosser, Wilde, Sedlmayr, etc.), pero nos interesa constatar, más bien la influencia que estos planteamientos han tenido en la concepción de la estética de la arquitectura que el desarrollo de las teorías historicistas. Siguiendo este planteamiento, Nicolaus Pevsner afirma:

*«La arquitectura no es el producto de los materiales ni de los objetivos - ni tampoco, dicho sea de paso, de las condiciones sociales - sino del espíritu consciente de la evolución histórica. El espíritu de una época impregna la vida social, la religión, el saber y las artes».*³⁷¹

Sigfried Giedion expresa esta misma idea en sus escritos, de tal modo, que desde una concepción espacial de la arquitectura, pretende descubrir ese *espíritu de época* o *Lebensgefühl*, del que hablaba Wölfflin, en las evoluciones que ha experimentado la idea de espacio a lo largo de la historia:

*«Aunque el espacio es intangible, entre el hombre y el espacio hay una relación psíquica. Esta relación cambia continuamente, a veces en matices, a veces fundamentalmente. La relación entre el hombre y el espacio hecho por el hombre aparece en su concepción espacial, que, como actitud hacia el Estado y su actitud hacia el mundo, está relacionada con la naturaleza de su época».*³⁷²

A partir de aquí, Giedion establece diferentes fases en la concepción espacial que obedecen a organizaciones sociales, políticas y culturales diversas. La concepción espacial es, por tanto, reflejo de la organización social y cultural de una época determinada:

*«La concepción espacial no es más que el descubrimiento de la intención arquitectónica. Las arquitecturas de las primeras civilizaciones la cual está saturada por todas partes de simbolismo y significado místico, solamente puede ser comprendida cuando se relaciona con su concepción espacial».*³⁷³

Según esto, el arte, a pesar de ser eminentemente *creación*, se convierte más en manifestación de una cultura, de tal modo que el estilo viene a ser el eco de una época:

*«Es un esfuerzo vano intentar que el contenido y las formas de épocas arquitectónicas anteriores sean útiles para nuestro tiempo. Incluso el talento artístico más pronunciado ha de fracasar en el empeño. Una y otra vez vemos cómo arquitectos extraordinarios no son capaces de tener éxito, sólo porque su trabajo no responde al espíritu de la época».*³⁷⁴

³⁷¹ Cf. O.c., p. 16.

³⁷² Cf. O.c., p.467.

³⁷³ Cf. *El presente eterno. Los orígenes de la arquitectura*, p. 473.

³⁷⁴ Cf. MIES VAN DER ROHE: *Baukunst und Zeitville!*, en *Der Querschnitt*, nº. 1, 1924, p.31. Cit. por NIEMEYER, FRITZ, p.41.

Una de las primeras críticas que surge a partir de estos supuestos es aquella que, reconociendo el contenido propio de la arquitectura³⁷⁵, nos avisa del error que es considerar la obra de arte únicamente desde el contenido. Juan Plazaola señala al respecto:

*«El enfoque psico - histórico, como lo llamaba Dvorak, o culturalista, como podría llamarse también, seduce a todos los apasionados por el estudio de la historia simplemente. Pero hacer de las producciones artísticas un medio de conocimiento discursivo sobre la historia humana tiene el peligro de dejar en la oscuridad lo más específico de la obra de arte. Sería un error reducir el arte a mero descubrimiento de una época».*³⁷⁶

Otro de los problemas que presenta un análisis estético que parte del supuesto de que los edificios son expresión de una época es que el análisis se haría a partir de una serie de construcciones que se denominan "características", ya que es más fácil encontrar en éstas elementos comunes que les convierte en estandarte de una época. Si bien podemos encontrar construcciones en las que *el espíritu de la época* se da de un modo claro, tendríamos otras muchas que no reflejan en absoluto las pautas que a priori se han definido como las constantes edilicias características de esa época. Esta circunstancia hace que muchos autores no consideren adecuada una explicación estética que se base en esos principios³⁷⁷.

Una tercera crítica que hace José Fernández Arenas y que nos parece acertada es la que hemos denominado *inversión metodológica*. Esta inversión consiste en tratar de explicar la obra de arte desde fuera y no desde sí misma, intentando encorsetar la variedad de matices estéticos que nos ofrece la experiencia fenomenológica de la obra de arte en unos esquemas predefinidos a priori:

*«El equívoco está en aplicar ciertos esquemas generales de tipo histórico, filosófico, religioso o cultural sobre la obra de arte, cuando lo normal es hacer deducir estos del análisis de las formas artísticas».*³⁷⁸

El problema de este planteamiento no está en el contenido del mismo, sino en lo que supone de *reduccionista*. La arquitectura, tal como indicábamos al comienzo de este apartado, es una realidad artística integrada por numerosas vertientes, irreductibles entre sí, de tal manera que ser reflejo y continente del espíritu

³⁷⁵ «Una nación es también una larga experiencia. No cesa de pensarse a sí misma y de construirse. Se puede considerar ella misma como una obra de arte [...]. Por encima de las razas, la vida de las formas establece una especie de comunidad viviente. Hay una Europa romántica, una Europa gótica». Cf. FOCILLON, HENRI, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1970, p.90. Cit. por PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, p.30.

³⁷⁶ Cf. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, p. 63.

³⁷⁷ «Podría responderse diciendo que esta teoría está llamada a constituir una base inadecuada de la estética. Si un edificio manifiesta el espíritu de su época, lo mismo ocurre con todos los demás edificios de un tiempo: en ese caso, ¿dónde está la diferencia entre los buenos y los malos ejemplos? Una teoría de la arquitectura que no diga nada sobre un éxito característico no puede ser realmente una teoría de su esencia; por eso, debemos encontrar una respuesta a tal pregunta». Cf. SCRUTON, R., p.61.

³⁷⁸ Cf. *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, p.101.

de una época es una vertiente más, importante para los análisis estéticos, pero no exclusiva.

- La arquitectura como expresión del carácter. El problema de la "Einfühlung".

a) Antecedentes

En nuestra propuesta metodológica para el análisis de la Arquitectura Sacra Contemporánea, existe una cuestión que no se puede pasar por alto y nos va a conducir a un campo de reflexión sumamente fecundo. *La arquitectura se construye para ser vivida*. En este sentido, es el único arte, como se ha señalado anteriormente, que debe ser recorrido para poder llegar a su comprensión profunda³⁷⁹. Además, sabemos por la investigación filosófica contemporánea que la percepción del espacio que se da en este "recorrido" no es un acto neutro y puro, sino que viene condicionada por la experiencia particular de cada persona en el mundo:

«La percepción del espacio no es una clase particular de "estados" de consciencia" o de actos, y sus modalidades expresan siempre la vida total del sujeto, la energía con la que tiende hacia un futuro a través de su cuerpo y de su mundo.

*Así, pues, nos vemos llevados a ampliar nuestra investigación: la experiencia de la espacialidad, una vez referida a nuestra fijación en el mundo, se dará una espacialidad original para cada modalidad de esta fijación».*³⁸⁰

La arquitectura, en cuanto modeladora del espacio, configura unas estructuraciones diversas que inciden de una manera determinada en el ánimo de quien entra en juego con el edificio a través de la contemplación estética:

*«Pero nunca el estudio del edificio, por exhaustivo que sea, puede hacernos experimentar la sensación espacial arquitectónica, que sólo con una visión, comprensión y conocimiento directo tendremos; es más, la vivencia del espacio arquitectónico mueve, y modela incluso, la disposición anímica, provocando una especial sensibilidad y estado de ánimo en el hombre inmerso en él».*³⁸¹

Algunos autores señalan que no es posible escapar al efecto que la distribución espacial de un edificio produce en la persona, hasta el punto de determinar su comprensión de la vida, de sí mismo y de la sociedad en la que se

³⁷⁹ «El espacio arquitectónico no es sólo un espacio tridimensional, sino que desde un principio entra a jugar en su concepción una cuarta dimensión concebida como tiempo - movimiento, es decir, recorrido». Cf. BORRÁS GUALIS, M., ESTEBAN LORENTE, J.F., ALVARO ZAMORA, I., *Introducción general al arte*, Istmo, Madrid, 1996, p.79.

³⁸⁰ Cf. MERLAU - PONTY, MAURICE: *Fenomenología de la percepción*, Planeta - Agostini, Barcelona, 1993, p.298. [Trad. Cast. Jem Cabanes].

³⁸¹ Cf. Cf. BORRÁS GUALIS, M., ESTEBAN LORENTE, J.F., ALVARO ZAMORA, I., *Introducción general al arte*, p.80.

integra³⁸². Al producir el efecto de una manera tan inmediata y directa, en ocasiones se ha interpretado e intentado comprender desde el plano de los *efectos*. Nos comenta Delfín Rodríguez en el artículo más arriba citado:

*«El edificio [museo Guggenheim de Bilbao] reúne todas las características de la maravilla. Es grande, caro, raro, perfecto, polémico, mágico en su interior y volumetría y en su capacidad de irradiación benemérita sobre la ciudad».*³⁸³

Podemos pensar que un edificio de tales características se presta a las interpretaciones que se basan en el carácter que la construcción pueda imprimir en el ánimo del sujeto estético. Sin embargo, descripciones similares nos las encontramos ya en la época bizantina de la mano de Procopio de Cesarea:

*«Está dotada de tanta elegancia [Santa Sofía], y tan acertadamente se extiende en su longitud y su anchura que ninguna de ellas parece desmesurada. La enriquece también su indescriptible aspecto, porque tanto por su amplitud como por sus proporciones es de una elegancia máxima; y, superando en grandiosidad lo que es habitual, resulta más armoniosa que las moles gigantes».*³⁸⁴

De una manera similar, Bruno Zevi, al estudiar la relación espacial que se establece a través de los diversos estilos arquitectónicos y cómo esta tensión de fuerzas ha ido variando y evolucionando, nos habla del efecto que las diferentes interpretaciones del espacio producen en el ánimo de las personas. Así nos habla del gótico:

*«Por primera vez en el curso de la historia de las iglesias cristianas, y efectivamente por primera en la historia de la arquitectura, los artistas conciben espacios que están en antítesis polémica con la escala humana y que engendran en el que mira, no una contemplación sosegada, sino un estado de ánimo de desequilibrio, de afectos y solicitudes contradictorios, de lucha».*³⁸⁵

La arquitectura no tiene por misión únicamente dar cobijo al hombre o cubrir sus necesidades más elementales. Como más arriba se señalaba, éste es un aspecto primario y elemental. La aspiración de construir una morada integralmente humana hace que la arquitectura no se detenga únicamente en el elemento primario de "dar cobijo". Además encontramos elementos que incluyen la *satisfacción* de una serie de necesidades psicológicas que encuentran su reposo en la contemplación de unas determinadas formas:

³⁸² «La arquitectura es un arte étnico y no se presta a caprichos. Su capacidad expresiva es poco compleja; sólo expresa, pues, amplios y simples estados del espíritu, los cuales no son los del carácter individual, sino los de un pueblo o de una época». Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: "Arte de este mundo y del otro", en *Obras completas*, Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed., pp. 189 -190.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Cit. por PLAZAOLA, JUAN, en *Historia y sentido del arte cristiano*, p.170

³⁸⁵ Cf. O.c., p.77.

*«Pero ya hemos comentado que no todo es un problema funcional, de supervivencia o de comodidad, también intervienen componentes psicológicos en el proceso y con ellos el ser humano descubre también en la arquitectura un potencial de placer».*³⁸⁶

A partir de aquí, se incorpora a la explicación de la arquitectura una terminología que, si bien contribuye a su comprensión, no llega a alcanzar la profundidad de un fenómeno tan complejo.

b) El "carácter" y la "arquitectura parlante"

Sin extendernos en explicaciones que desbordarían los objetivos de este trabajo, trataremos de desvelar las claves que se ocultan bajo la comprensión de la arquitectura desde el análisis de las sensaciones y efectos causados en el sujeto estético. Para ello, debemos remontarnos hasta el empirismo inglés, que plantea el problema del conocimiento humano desde la relación que el hombre establece con la realidad a través de las sensaciones y los mecanismos de asociación que éste lleva a cabo a partir de los datos de la experiencia³⁸⁷. Este planteamiento es superado y ampliado por la filosofía kantiana que trata de sobrepasar la rigidez del esquema empirista pero sin abandonar la concepción que se basa en las sensaciones, como el material con el que el sujeto cognoscente cuenta para, a partir de la aportación del entendimiento, construir el conocimiento acerca del mundo:

*«Pero, aunque todo nuestro conocimiento empiece con la experiencia, no por eso procede todo él de la experiencia. En efecto, podría ocurrir que nuestro conocimiento empírico fuera una composición de lo que recibimos mediante las impresiones y de lo que nuestra propia facultad de conocer produce (simplemente motivada por las impresiones) a partir de sí misma».*³⁸⁸

A partir del interés creciente por la filosofía kantiana en el siglo XIX, surgen las corrientes que se han denominado "*purovisualistas*" que se van a detener en la percepción de la forma en su estado más puro, evitando cualquier referencia a un posible contenido, ajeno a lo estrictamente formal. Escribe Konrad Fiedler:

³⁸⁶ Cf. SERRA, R., COCH, H., SAN MARTÍN, R.: *Arquitectura*, Asociación Cultural Saloni, Barcelona, 1996, p.25.

³⁸⁷ «Supongamos, pues, que la mente sea, como se dice, un papel en blanco, limpio de toda instrucción, sin ninguna idea. ¿Cómo se llega entonces a tenerla? ¿De dónde se hace la mente con esa prodigiosa cantidad que la imaginación limitada y activa del hombre ha grabado en ella, con una variedad casi infinita? ¿De dónde extrae todo ese material de la razón y del conocimiento? A estas preguntas contesto con una sola palabra: de la experiencia; he aquí el fundamento de todo nuestro saber, y de donde en última instancia se deriva: "las observaciones que hacemos sobre los objetos sensibles externos, o sobre las operaciones internas de nuestra mente, las cuales percibimos, y sobre las que reflexionamos nosotros mismos, son lo que provee a nuestro entendimiento de todos los materiales del pensar". Estas son las dos fuentes de conocimiento de donde parten todas las ideas que tenemos o que podemos tener de manera natural». Cf. LOCKE, JOHN: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Editora Nacional, Madrid, 1980, p.164. [Trad. Cast. Sergio Rábade y Maria Esmeralda García].

³⁸⁸ KANT, IMMANUEL: *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1989, 6ª reimpresión, p. 42. [Trad. Cast. Pedro Rivas].

«[El arte] *eleva la intuición sensible de la conciencia, y su efecto principal está en la forma característica de conocimiento por ella ofrecida [...]. Uno de los medios que le han sido concedidos al hombre para apropiarse del mundo*».³⁸⁹

El conocimiento sensible cobra una especial importancia en cuanto medio a partir del cual se produce una aprehensión de la realidad. Como se ha dicho, esto no pasa inadvertido en la reflexión estética orientada hacia los planteamientos que se han denominado de la "pura visibilidad". Al cobrar tal importancia lo sensible, como aquello en lo que se apoya el conocimiento, la reflexión estética sobre la arquitectura se orientará hacia una especie de "*psicologismo*", que buscará desvelar cómo las formas sensibles inciden en la conciencia del sujeto cognoscente. A partir de aquí, nos encontramos la teoría de la *Einfühlung* de R. Vischer o las teorías de la pura visibilidad de H. Wölfflin³⁹⁰ y A. Hildebrand, que destacan la importancia de lo *subjetivo* en la experiencia estética, debido a las claras influencias del empirismo³⁹¹. La obra de arte plástico se convertirá en la actividad que culmine el proceso de apropiación de la realidad que se origina en la visión. La actividad artística se encargará de dar cuerpo expresivo, de manera clara y precisa, a lo que en principio es una serie de datos informes y desordenados que nos ofrece la visión, como modo primigenio que tenemos de captar la realidad. En una *reelaboración* posterior, propia de la creación artística, se produce esa interpretación del mundo que, a la postre, es un medio de conocimiento³⁹². El "purovisualismo" contemplará el arte como actividad que opera a partir de las sensaciones y sirve de puente entre la pura visibilidad y la creación artística.

A partir de aquí, cabe destacar dos aspectos complementarios:

1. Un interés desmedido por la sensibilidad; se atribuye a las sensaciones un papel fundamental en la representación artística. Escribía Richard Payne knight en 1805:

«El placer sensorial que nace de la visión de objetos y composiciones llamados por nosotros pintorescos, puede ser percibido por cualquier persona en la medida en que sus órganos

³⁸⁹ Cit. por BENÉVOLO, LEONARDO en *Historia de la arquitectura moderna*, Vol. I, p. 310.

³⁹⁰ «Un mero análisis de la calidad y de la expresión no agotan, en verdad, la materia. Falta añadir una tercera cosa -y con esto llegamos al punto saliente de esta investigación -:el modo de la representación como tal. Todo artista se halla con determinadas posibilidades "ópticas", a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos "estratos ópticos" ha de considerarse como la historia más elemental de la historia artística». Cf. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Espasa -Calpe, Madrid, 1985, 9ª ed., pp. 33 -34. [Trad. Cast. J. Moreno Villa].

³⁹¹ «La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. Una persona puede incluso percibir deformidad donde otros perciben belleza, y cada individuo debería conformarse con sus propios sentimientos, sin pretender regular los de otros. Buscar la belleza real o la deformidad real, es una búsqueda tan infructuosa como pretender encontrar el dulzor o el amargo reales». Cf. HUME, DAVID: *La norma del gusto y otros ensayos*, Revista Teorema, Valencia, 1980, p. 4. [Trad. Cast. M. T. Beguiristain].

³⁹² «La visión artística consiste, pues, en una intensa aprehensión de las sensaciones de forma, frente al mero conocimiento de la forma real como adición de percepciones aisladas, como si sólo tuvieran sentido para la consideración científica. El sentido de una representación se encuentra en la retención de ciertos valores de impresión directa y a la mera imagen de memoria de la percepción». Cf. VON HILDEBRAND, ADOLF: *El problema de la forma en el arte*, Visor, Madrid, 1988, p.38. [Trad. Cast. María Isabel Peña Aguado].

*de la vista sean cabales y sensibles [...]. La vista y la inteligencia, al comparar de este modo naturaleza y arte, adquieren una mayor apetencia por sus productos y las ideas que ambas suscitan resultan vigorizadas y a la vez refinadas por esa asociación y contraste».*³⁹³

Tanto en este autor como en otros³⁹⁴, encontramos un intento de conjunción entre los fundamentos filosóficos de los filósofos empiristas ingleses y lo que debe ser la creación artística como suscitadora de goce estético. En los estímulos sensoriales radica la posibilidad del conocimiento y, a la postre, la actividad a la que debe dedicarse el arte como posibilidad de enriquecer la vida del espíritu.

2. Atención especial al hecho de que la obra de arte opera como medio de comunicación de las emociones. El arte no busca ya emocionar a causa del contenido religioso, poético, didáctico o patriótico que pueda representar. Esta emoción se busca a partir de la pura formalidad; es decir, la mera configuración de los objetos será la que afecte al espíritu de quien contempla, de tal forma que lo conmueva. La forma, de por sí, posee una entidad propia que afecta de un modo determinado a la mente de quien la contempla³⁹⁵. Con esto, el problema de la capacidad expresiva del arte aparece planteado de una manera nueva. Este tipo de discurso también parece apoyarse en las formulaciones del empirismo inglés. Tales planteamientos surgen de la idea de que las cualidades estéticas se originan desde la asociación que la mente produce a partir de las ideas percibidas:

*«La belleza de las formas surge totalmente de las asociaciones que nosotros elaboramos con ellas».*³⁹⁶

Por tanto, la actividad del arte debería centrarse en la conformación y articulación de las formas sensibles. En todo este discurso entra en juego un elemento fundamental: *la aportación psicológica del espectador*. De este modo, a partir de las asociaciones de ideas que produce el espectador en su mente es como es posible que un objeto origine ciertas emociones en el sujeto estético. Es aquí donde se sitúa una de las ideas vertebrales que rige en gran medida la creación artística contemporánea: *el arte se convierte en vehículo de expresión y comunicación de emociones y sentimientos*.

³⁹³ Cit. por HEREU, P., MONTANER, J.M., OLIVERAS, en *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, pp. 54 -55.

³⁹⁴ Alexander Cozens (1717 - 1786), Etienne - Louis Boullée (1728 - 1799), Alois Riegl (1858 - 1905) y Charles Garnier (1825 - 1898) se sitúan en la línea de reflexión que trata de desentrañar el papel que las sensaciones tienen en la representación artística.

³⁹⁵ «La forma "en las bellezas corpóreas" es original o comparativa, o, si se prefiere, absoluta o relativa. Nótese solamente que por belleza absoluta u original no se entiende una cualidad que se supone que existe en el objeto de tal modo que éste sea bello de suyo sin relación a una mente que lo perciba. Porque "belleza", como los demás nombres de las ideas sensibles, denota percepción de alguna mente. Así "frío", "caliente", "dulce" o "amargo" denotan las sensaciones mentales para las que quizá no hay semejanza en los objetos que suscitan tales ideas en nosotros, aunque habitualmente imaginamos que hay algo en el objeto exactamente igual a nuestra percepción». HUTCHETSON, F.: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Tecnos, Madrid, 1992, pp. 20 - 21. [Trad. Cast. J.V- Arregui].

³⁹⁶ Cf. ALISON, A.: *Ensayos sobre la Naturaleza y los principios del gusto*, cit. por TATARKIEWICZ, W., p.171.

- *El origen del término "carácter"*

A partir de las reflexiones filosóficas expuestas se establecen una serie de coordenadas teóricas que se prolongan hasta nuestros días y orientan tanto la creación arquitectónica como la especulación estética en torno a la misma.

Escribía Germain Boffrand en 1745, abriendo una vía especulativa hacia lo que se ha denominado la "arquitectura parlante" que continuaría con Jacques - François Blondel y Etienne -Louis Boullée:

*«Ya no es suficiente que un edificio sea bello; debe ser agradable, y que el espectador sienta el carácter que tiene impreso».*³⁹⁷

Boullée se refería a los edificios como sublimes, agradables, elegantes, tristes, ligeros, nobles...Del mismo modo, Robert Morris distingue tres clases de arquitectura en lo que se refiere al carácter: grave, jovial y encantadora. Nicolas Le Camus de Mézierès hablaba del carácter que debían tener los interiores y propuso una clasificación; distintivo (arquitectura gótica), esencial (egipcios y griegos), ideal (las obras de los genios que no se atienen a las reglas) e imitativo (el que se atiene a las reglas)³⁹⁸. Quatremère de Quincy, atendiendo a la composición de los edificios, estableció una triple distinción a partir del carácter: esencial, distintivo y relativo. Además consideraba el origen climático de las diferentes formas: la profundidad en los pueblos cazadores de la India, verticalidad y ligereza los pastores de China y el naturalismo de las primeras cabañas en la cultura griega y romana como armonía y lujo respectivamente³⁹⁹.

Este "carácter impreso" no deja de ser una *proyección psicológica* de cualidades que nosotros apreciamos o despreciamos en las personas de modo que las aplicamos a la descripción del edificio⁴⁰⁰. La belleza se aprecia por analogía, es decir, correspondencias que se establecen entre las formas de determinados cuerpos y la psicología del espectador⁴⁰¹.

³⁹⁷ BOFFRAND, GERMAIN: *Livre d'Architecture*, cit. en FICHET, FRANÇOIS: *La Theorie architecturale a l'age classique*, P. Mardaga, Bruselas, 1979, pp. 314.

³⁹⁸ «El concepto de carácter, que ya abrazaba toda la historia, siguió evolucionando a lo largo del siglo XIX, interpretado en textos como *Essai sur les signes inconditionnels de l'art* de Humbert de Superville (1827) y *Grammaire des Arts du Dessin* de Charles Blanc (1867), llegando hasta Julien Guadet quien, al final de la tradición académica y en el inicio del funcionalismo moderno, entiende carácter como "identidad entre la expresión arquitectónica y la expresión moral del programa». Cf. MONTANER, JOSEP MARIA: "La expresión arquitectónica de después del movimiento moderno", en *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 94.

³⁹⁹ Cf. MONTANER, JOSEP MARIA: "La expresión arquitectónica de después del movimiento moderno", en *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, pp 93 -95.

⁴⁰⁰ «El conjunto debe tener una proporción relativa a sus diferentes partes, el género y el carácter que ofrecen; desde aquí, la arquitectura produciría efectos, "hablaría al espíritu", "conmovería el alma", con la utilización de elementos disciplinares (la luz, el volumen, la decoración) que impresionarían el edificio». Cf. LE CAMUS DE MÉZIERÈS: *Le Genie de l'Architecture ou l'analogie de certe art avec nos sensations*, cit. en KAUFMANN, EMIL: *La arquitectura de la ilustración*, G. Gili, Barcelona, 1974, p.184. [Trad. Cast. Justo G. Beramendi].

⁴⁰¹ «Queda así demostrado que la proporción y la armonía de los cuerpos vienen dadas por la naturaleza y por su analogía con nuestra organización, las propiedades que derivan de la esencia de los cuerpos tienen poder sobre nuestros sentidos [...]. La variedad nos agrada porque satisface una necesidad del alma, la cual por su naturaleza gusta de extenderse y abarcar nuevos objetos». Cf. BOULLEÉ, ETIENNE -LOUIS: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, cit. en HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP MARIA, OLIVERAS JORDI: *Textos de arquitectura de la modernidad*, p. 51

Zevi moviliza este término para dar explicación de las notas características que intervienen en la construcción de los edificios (*unidad, simetría, equilibrio, énfasis, contraste, monumentalidad, sinceridad, propiedad, estilo, diseño*):

«El carácter de nobleza, de utilidad, de refinamiento, de "humour", de "urbanidad", de vulgaridad, de dignidad, de ostentación, de fuerza riente como en la iglesia de la Salute de Venecia, de opresión como en Miguel Angel, se encuentran de la misma forma que en la expresiones humanas. Es cuestión de sensibilidad familiar con las diferentes lenguas, los múltiples lenguajes, las infinitas fisonomías de los edificios. Es cuestión de sensibilidad "leer", tanto en el edificio como en el hombre, no sólo su expresión estática (calma o agitada, mercantilista o cortesana, generosa o mezquina, modesta o vanagloriosa y afectada), es decir, su temperamento, sino también el carácter dinámico, es decir, sus "crescendos", sus pasajes desde el "pianísimo" al "fortísimo", el tono de su estado de ánimo además del tono de su ser».⁴⁰²

Cuando hablamos de arquitectura, es imposible despojarse de una terminología que pesa sobre la descripción de los edificios: *esbeltos, elegantes, gráciles, aburridos*, etc, y la impresión que estas categorías producen en el ánimo de la persona. Bruno Zevi nos comenta que las estéticas antiguas nos hablaban de cómo la arquitectura es el arte que podía transmitirnos una gran gama de *emociones*⁴⁰³. De este modo, decía que la arquitectura griega se hallaba vinculada a la *calma*, la romana a la *fuerza*, el gótico al *éxtasis*. Estas relaciones se han llevado aún más lejos ampliándose a la representación de todo tipo de expresiones humanas. Así, se habla de edificios *vulgares, melindrosos, retóricos, cómicos*, etc. Por esta razón, el estudio de la arquitectura, en ocasiones, se ha deslizado hacia el estudio del *carácter* del edificio, es decir, la impronta que sus autores quisieron imprimir en él y que de alguna manera se proyecta hacia el espectador⁴⁰⁴.

- John Ruskin y la "empatía" en arquitectura.

Estas interpretaciones abren el camino a lo que se ha denominado el "*modo empático*" de entender la arquitectura, cuyo precursor fue John Ruskin. Éste define la arquitectura como «*el arte de erigir y decorar edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, en forma tal que su aspecto incida sobre la salud, la fuerza y el placer del espíritu*»⁴⁰⁵. Desde este planteamiento, la arquitectura tendría como objetivo primordial afectar el ánimo de las personas, en orden a una mejora de sus condiciones de vida en todos sus aspectos. Ruskin habla de la arquitectura como imitación de la morfología natural, ya que, a su entender, el placer estético

⁴⁰² Cf. O.c., p. 138.

⁴⁰³ Ibid., p. 131 -132.

⁴⁰⁴ «Decencia, grandeza o elegancia no son términos que provengan de la tradición disciplinar en la arquitectura, pero se fueron constituyendo como la clave de la expresión arquitectónica futura, dotando así a los edificios de ese pretendido carácter». Cf. MARTÍN HERNÁNDEZ, MANUEL, J.: *La invención de la arquitectura*, p.45.

⁴⁰⁵ RUSKIN, JOHN: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Librería Editorial el Ateneo, Buenos Aires, 1944, p.17. [Trad. Cast. Carmen de Burgos].

se basa en el reconocimiento de lo observado en formas análogas a las de la naturaleza:

«Entre las innumerables analogías que, en la creación material, explican la naturaleza y las relaciones del alma humana, existen pocas tan sorprendentes como las impresiones que están inseparablemente unidas a los órdenes de la materia activa e inerte»⁴⁰⁶.

Ruskin centra su atención más en el efecto visual que pueda causar la arquitectura que en la forma de la misma. De este modo, las categorías estéticas fundamentales son la *línea* y el *volumen*, deducidas de formas naturales, que son en las que nuestros estados anímicos encuentran el reposo. El volumen simbolizaría las rocas y las llanuras, y la línea equivaldría a los bosques. De ahí, la importancia que Ruskin concedía a la materia, donde se encuentra la expresión de la *energía vital*. Ruskin estudió la *simpatía* que producía la materia, ya que la consideraba capaz de encarnar sentimientos humanos. Cuando Ruskin describe las obras arquitectónicas, en su intento de clasificación, salen a la luz características que tienen en la base planteamientos propios de la "*Einfühlung*":

«Caracterizada la una por un valor y una delicadeza excesiva, a las cuales recurrimos con un sentimiento de afectuosa admiración; señalada la obra por una majestad severa, y en muchos casos misteriosa, la cual recordamos con un respeto siempre igual, semejante al que se experimenta en presencia y bajo la impresión de una gran potencia espiritual».⁴⁰⁷

- Algunas indicaciones sobre la teoría de la "*Einfühlung*". Consecuencias metodológicas.

El término "*Einfühlung*" es de difícil traducción al castellano. Se suele traducir como "*empatía*", "*endopatía*", "*proyección sentimental*", "*simpatía*". Se habla de *Einfühlung* como una especie de correspondencia emocional entre el objeto y el sujeto, visto el objeto como objeto estético u objeto de contemplación. En este sentido, el placer estético se basa en una serie de transferencias psicológicas que se establecen entre el sujeto y el objeto. En palabras de Ortega: *«Fundimos lo que en nosotros pasa con la existencia de él y proyectamos hacia fuera todo junto, compenetrado, en una única realidad. El resultado es que, no ya nosotros, sino el objeto angosto y vertical nos parece dotado de energía, nos parece esforzarse por erguirse sobre la tierra, nos parece triunfar sobre las fuerzas contradictorias [...]. En realidad, somos nosotros mismos quienes gozamos de nuestra actividad, de sentirnos poseedores de poderes triunfantes; pero lo atribuimos al objeto, volcamos sobre él nuestra emotividad interna, vivimos en él, simpatizamos»⁴⁰⁸*. La teoría de la "*Einfühlung*" se apoya en una serie de constataciones que nos revelan aspectos clave para la comprensión de la arquitectura. Robert Vischer fue el primero que introdujo

⁴⁰⁶ Cf. O.c., p.191.

⁴⁰⁷ Cf. O.c., p.92.

⁴⁰⁸ Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: "*Arte de este mundo y del otro*" en *Obras completas*, Tomo I, p.193.

este concepto desde la psicología empírica. La base de esta teoría se encuentra en el sentimiento que nos pone en contacto con los objetos, a los cuales nosotros les infundimos nuestra alma:

*«Para la Einfühlung la empatía se presenta como un esquema psicológico de la creación artística, según el cual lo esencial de la obra no es el motivo ni el tema sino el propio artista y su vida espiritual, su expresión mediante al proyección sobre la formas del mundo [...]. Asimismo, la Einfühlung nos advierte que una obra es comprensible mediante una participación afectiva del espectador, mediante una identificación que revele las formas como símbolos del sentimiento».*⁴⁰⁹

El enfoque sobre la percepción estética de la forma que propone Adolf von Hildebrand es significativo respecto al modo *empático* de vivenciar la arquitectura. Hildebrand distingue entre *visión cercana* y *visión lejana*. La primera es más propia de la ciencia y del método analítico. Se trata de un recorrido con un constante movimiento ocular. En cambio, el segundo tipo de visión es distante y sintética, capta conjuntos y es la propia del artista. En este sentido, tiene un carácter unitario. Esta doble distinción, conduce a la definición de dos tipos de forma: *la forma real* y *la forma aparente*. La primera es la propia o la que pertenece a la cosa y la obtenemos por medio de un ejercicio de abstracción; la segunda hace referencia al efecto que produce esa realidad en nosotros, es decir, la forma como se nos muestra ese objeto:

«A la forma abstraída, obtenida en parte directamente por medio del movimiento y en parte de la apariencia, la llamaremos la forma real del objeto.

*Sin embargo, la impresión de la forma que obtenemos de la apariencia dada y que se encierra en ella como expresión de la forma real, es siempre producto común del objeto, por una parte, y de la iluminación, del entorno y del punto de vista cambiante, por otra. Se opone, por tanto, a la forma real, abstracta e independiente de cambios, como una forma activa».*⁴¹⁰

Bertrand Russell se refiere a esta distinción como *«una de las distinciones que causan mayor perturbación en filosofía, la distinción entre apariencia y realidad, entre lo que las cosas parecen ser y lo que en realidad son»*⁴¹¹. Pero, esta distinción "perturbadora" que Hildebrand introduce en la reflexión estética nos va a conducir hacia un campo de reflexión sumamente fecundo en lo que se refiere al tema de la *Einfühlung*, como modo de entender la arquitectura. La forma ya no es algo que posee una doble vertiente; la percepción que tenemos de la misma despierta en nosotros una serie de sentimientos que no se pueden obviar⁴¹². El arte se ocupará

⁴⁰⁹ Cf. OCAMPO, ESTELA, PERÁN MARTÍN: *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, 1998, p. 41.

⁴¹⁰ Cf. VON HILDEBRAND, ADOLF: *El problema de la forma en el arte*, Visor, Madrid, 1988, p. 33. [Trad. Cast. María Isabel Peña Aguado].

⁴¹¹ Cf. *Los problemas de la filosofía*, Labor, Barcelona, 1993, 13ª Ed., p. 19. [Trad. Cast. J.Xirau].

⁴¹² *«El carácter del espacio que envuelve al hombre repercute en su disposición anímica. De modo que tenemos una influencia recíproca: la condición anímica del hombre determina el carácter del espacio que le rodea, y el espacio repercute entonces en su temple anímico. Todo espacio concreto en que se encuentra el hombre, sea*

de crear conscientemente una forma activa que provoca en nosotros sensaciones, ya sean de espacio, de quietud, de movimiento, etc. Se trata de un efecto psicológico, al tiempo que fisiológico. Hildebrand, haciendo la distinción entre percepción y representación empírica y percepción y representación artística, teje un entramado que pone en relación la teoría denominada de la *pura visibilidad* y la *Einführung*. Así, escribe refiriéndose al proceso de contemplación y creación artística:

*«En virtud de esa trasposición, el artista logra fijar y configurar formas - tipo que expresan algo determinado y suscitan sensaciones corporales y anímicas concretas en el espectador. Con la fijación de una determinada clase de funciones se originan tipos corporales completos, a los que relacionamos toda clase de formas de la naturaleza que posean el mismo carácter funcional. Esto demuestra naturalmente, tanto nuestra relación perceptiva con la naturaleza, como la productiva en el arte. Por regla general, experimentamos una unidad típica en un cuerpo porque, en cierto modo, en el se expresa la misma tensión o la misma relajación».*⁴¹³

Heinrich Wölfflin, que continuó sus investigaciones en esta línea, escribe en su obra *Renacimiento y Barroco*:

*«Juzgamos a cada objeto por analogía con nuestro cuerpo. No sólo se transforma cada objeto para nosotros - incluso cuando se trata de formas que no tienen ningún parecido con nuestro cuerpo -en un ser que tiene cabeza y pies, parte delantera y trasera; no sólo estamos convencidos de que no debe sentirse bien cuando está atravesado y amenaza con derrumbarse, sino que además imaginamos y sentimos con una increíble agudeza la alegría y la pena en la existencia de cualquier configuración de cualquier forma, por muy extraña que sea».*⁴¹⁴

La identificación del sujeto, de modo empático, con la forma se encuentra implícita en estas palabras. La base del placer estético radica en este aspecto, y, por tanto, el origen de las formas nace de esta búsqueda de la expresión formal, acorde al espíritu de cada época y en el que encuentra satisfacción:

*«Este es el placer estético elemental que hallamos en la contemplación de las columnas, de los obeliscos. En realidad, somos nosotros mismos quienes gozamos de nuestra actividad, de sentirnos poseedores de poderes vitales triunfantes; pero lo atribuimos al objeto, volcamos sobre él nuestra emotividad interna, vivimos en él, simpatizamos».*⁴¹⁵

espacio interior o exterior, tiene, por así decirlo, sus cualidades humanas, y estas, en cuanto caracteres simplísimos, condicionan las experiencias de estrechez y amplitud». Cf. BOLLNOW, O. FRIEDRICH: *Hombre y Espacio*, Labor, Barcelona, 1969, p. 207. [Trad. Cast. Jaime López de Asiain y Martín].

⁴¹³ Cf. VON HILDEBRAND, A., pp. 82-83.

⁴¹⁴ Cf. *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1986, p.84. [Trad. Cast. Equipo editorial de Alberto Corazón. Revisión Nicanor Ancochea].

⁴¹⁵ Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *"Arte de este mundo y del otro"*, p.193.

Para Wölfflin, la Historia del Arte es la búsqueda de la satisfacción del «*sentimiento de la forma*»⁴¹⁶ que actualiza el «*sentimiento vital de una época*»⁴¹⁷. A partir de aquí elabora toda una explicación desde una serie de pares de conceptos: *lo lineal y lo pictórico; lo superficial y lo profundo; la forma cerrada y la forma abierta; lo múltiple y lo unitario; la claridad absoluta y la claridad relativa*. Independientemente de las críticas que se pueden hacer al sistema de Wölfflin⁴¹⁸, estas reflexiones inciden sobre un aspecto fundamental: la historia del arte evoluciona en función de la satisfacción que el hombre va encontrando en las diferentes formas o modos de representar.

Lipps distingue entre observación óptica y estética, con la peculiaridad de que la observación que pertenece a la estética se ocupa del *contenido*⁴¹⁹. De este modo, la observación estética se convierte en una proyección de la vida anímica del individuo en el objeto. La arquitectura tendría un doble carácter. De un lado, el "*componente mecánico*" de fuerza y sostén, tal como decía Schopenhauer⁴²⁰, y, de otro, la *simpatía* que produce en el espectador. Por otro lado, Lipps distingue entre *forma material* (la masa) y la *forma esencial*. La forma esencial vendría a ser lo que queda si eliminamos la masa: la estructura espacial abstracta. Lipps hace una distinción sumamente interesante en lo que se refiere a los tipos de espacio: *espacio geométrico y espacio estético*. Lo que queda si eliminamos la masa es el *espacio geométrico* y, el *espacio estético* vendría a identificarse con el *espacio vital*. Estas consideraciones conducen hacia la eliminación del sustrato material de la obra de arte:

«Puesto que el espacio energético o vital es el único objeto de las artes de creación de espacio abstracto, nada puede impedirnos que eliminemos al portador material. Así es posible que en el arte de la representación abstracta del espacio, la forma espacial pueda existir en su estado puro, sin materializarse».⁴²¹

⁴¹⁶ Cf. *Renacimiento y Barroco*, pp. 85.

⁴¹⁷ «La naturaleza del material, la manera con la que se trabaja, la construcción, desarrollarán siempre un papel. Pero lo que querría mantener -y más precisamente contra algunas tendencias recientes-, es que la técnica no crea nunca estilo, sino que allí donde se habla de arte lo primero es un cierto sentimiento de forma; sólo pueden tener existencia allí donde se pliegan al gusto formal existente». Ibid.

⁴¹⁸ «El sistema presente en los Conceptos fundamentales ha sido objeto de numerosas críticas. En primer lugar se ha destacado que la universalización de sus pares polares llevaba a una reducción de la historia del arte a una fase clásica y otra barroca en todas las épocas. Además, no necesariamente todas las manifestaciones barrocas participan de los conceptos atribuidos por Wölfflin a este estilo, ya que la vertiente clasicista del barroco no encaja perfectamente en su esquema. Por otra parte, la evolución necesaria de lo clásico a lo barroco, o de lo lineal a lo pictórico tampoco es comparable en la historia del arte. Esta unilateralidad está basada, por otra parte, en una idea de progreso en la historia del arte, lo cual significa una contradicción con sus tesis relativistas cuya importancia fundamental ya hemos destacado». Cf. OCAMPO, E., PERAN M., pp. 72 -73.

⁴¹⁹ Ibid., p. 43.

⁴²⁰ «Queda expuesto en el primer volumen que la parte estética de la arquitectura tiene su fundamento en los grados inferiores de la objetivación de la voluntad, o sea de la Naturaleza, cuyas ideas tiende a reproducir claramente la arquitectura. Por lo tanto, sostén y carga son los objetos únicos y constantes que forman su tema, y su ley fundamental es que no puede existir carga alguna sin un soporte suficiente, ni sostén alguno sin la carga requerida; la relación entre ambos términos debe ser lo más exacta posible». Cf. SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*, vol. III, p.300.

⁴²¹ LIPPS, THEODOR: "*Raumästhetik und Geometrisch - Optische Täuschungen*", *Gesellschaft für Psychologische Forschungsschriften*, vol. II, fasc. IX -X, Leipzig, 1893 -97, pp. 305 -306. Cit. por VAN DE VEN, CORNELIS: *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 114. [Trad. Cast. Fernando Valero].

Según la estética propuesta por Lipps, el espacio aparece como *vivenciado* cuando se pone en juego la tensión de las fuerzas que lo configuran. El sujeto estético, inmerso en dicho espacio, ya no sólo ayuda a configurarlo, como polo fundamental de la relación que en su deambular establece un abanico amplísimo de tensiones espaciales, sino que una configuración espacial determinada transmite un tipo de sentimiento y modifica el tono vital de las personas.

- *Consecuencias metodológicas de la teoría de la "Einfühlung"*

- 1) Se otorga un papel fundamental al *sentimiento* como canalizador de la correspondencia más arriba señalada. Aunque el sentimiento en dicha teoría aparece reducido a una acción espiritual que responde de un modo tonal a las diferentes impresiones de la realidad, apunta hacia el campo del conocimiento:

*«En esta correspondencia, el Sentimiento deviene en acto de comprensión y de introspección, pero ante todo convierte a la actividad perceptiva en general en experiencia estética, en goce ante el objeto por transferencia de los sentimientos subjetivos».*⁴²²

- 2) El acto creativo se comprende como una exteriorización o proyección de formas sobre el mundo de la vida espiritual interior, con lo que el concepto de expresión adquiere una entidad superior al tema o al motivo de la obra⁴²³.
- 3) La obra de arte sólo se comprende en un acto de inmersión afectiva en ella. Ésta exige la implicación del espectador para poder llegar a entrever el sentimiento que se oculta bajo las formas, ya que tiene que proyectar en ellas su subjetividad.

Este modo de entender la reflexión en torno a la arquitectura lleva implícitas una serie de consecuencias que nos imposibilitan llegar a la comprensión profunda del fenómeno arquitectónico. Entender la reflexión estética de la arquitectura centrándose en los efectos que nos llevan a ciertos estados psicológicos de placer o disfrute nos conduce hacia los estratos más superficiales de la realidad, produciendo una ruptura en el vínculo que se da entre el *ser* y la *aparencia*. El análisis no buscará ya desentrañar cómo se da cuerpo expresivo a una realidad vivida; únicamente se detendrá en aspectos que traten de dar explicación a cómo se produce un determinado efecto en el ánimo del espectador.⁴²⁴

El problema del planteamiento de la "Einfühlung" radica en la reducción de la percepción estética al sentimiento, entendido como *efusividad psíquica*, cuestión que ya criticaba Worringer en su obra *Abstracción y Naturaleza*:

⁴²² Cf. OCAMPO, E., PERÁN, M., p.41.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ «La despreocupación por el espacio y la atención al aspecto exterior de los edificios son las causas de la acusación de fachadismo lanzada contra la arquitectura postmoderna [...]. El resultado, por tanto, es un aspecto más escenográfico que constructivo, lo que, para Subirats, tiene que ver con un mundo en que la cultura y la realidad son el espectáculo que ofrecen los medios; un conocimiento medial que no distingue entre un edificio real y un decorado». Cf. DE VICENTE DELGADO, ALFONSO: *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Ediciones del DRAC, Barcelona, 1989, p. 148.

*«La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir es que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina con el nombre de un teoría que con un nombre general y vago pueda designarse como teoría de la Einfühlung (proyección sentimental) y a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva».*⁴²⁵

Este aspecto cobra una importancia decisiva si nos centramos en el tema que aquí nos ocupa: *la articulación del espacio sagrado*. Podríamos decir que el lugar donde realiza la liturgia es un *espacio narrativo* que, al mismo tiempo que facilita y estructura las funciones rituales, trata de proyectar en la comunidad creyente un sentimiento acorde al tono vital necesario para el encuentro entre la comunidad creyente y Dios. La arquitectura religiosa contemporánea, como más adelante veremos, ha asumido el carácter formativo que en otros tiempos podía tener el discurso iconológico. En este sentido, no podemos olvidar el carácter claramente expresivo que tiene la arquitectura en cuanto intérprete de cómo el hombre ha ido entendiendo su carácter *religado*⁴²⁶ en la experiencia que ha tenido de Dios a través de la historia.⁴²⁷ Sin embargo, se corre el riesgo de caer en un error, no pocas veces cometido en los programas edilicios contemporáneos: considerar que el objetivo del espacio arquitectónico es provocar un estado de efusividad psíquica y emoción en la comunidad creyente, más que contribuir a dar cuerpo expresivo a la Liturgia:

*«En todo lo cual hay que atribuir un protagonismo no pequeño a la capilla de Ronchamp. O más bien a la interpretación del fenómeno religioso que representa este espacio, que debería apreciarse más que en su vertiente religiosa en lo que tiene de vacío emocionante y "máquina para la sugestión". El problema del espacio religioso, en esta concepción, deja de ser un asunto entre dos y pasa a ser sobre todo una cuestión de índole emotiva, estética y funcional, con una fuerte carga psicológica, que minimiza lo que realmente debería constituir su esencia, al menos para la religión católica: el diseño del lugar para el encuentro con el misterio tremendo y fascinante de Dios encarnado».*⁴²⁸

⁴²⁵ Cf. O.c., p.18

⁴²⁶ «La religión es histórica ante todo y sobre todo porque la religión es la plasmación de la religación. La plasmación es, como dije, la información de la entrega del hombre a la realidad divina por la fe, o el carácter concreto de la fe por la entrega del hombre a la realidad divina. Porque la religión no tiene solamente la vida personal, aunque ésta sea lo esencial de ella. La religión es vida personal ejercitada en un cuerpo social que se le da. Ahora bien, este cuerpo es cuerpo precisamente porque constituye un sistema de posibilidades determinadas que define y circunscribe la vida religiosa de cada una de las personas». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema filosófico de la historia de las religiones*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p.191.

⁴²⁷ «La iglesia - nave fue realizada en las primeras basílicas cristianas. La iglesia - ciudad celeste es también una realización paleocristiana y altomedieval, pero halló su expresión más fascinadora en la catedral gótica, de la misma manera que la iglesia -ciudadela y castillo de Dios había sido realizada en la era románica. La iglesia - palacio de Dios fue el ideal alcanzado por los arquitectos barrocos. Hoy la arquitectura "suspendida" ofrece insospechadas posibilidades para la interpretación del templo como tienda de campaña, símbolo que se ve, además, favorecido por otras características de la sensibilidad de nuestra época». Cf. PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1965, p.125.

⁴²⁸ Cf. POZO, JOSÉ MANUEL: «El templo, un espacio rebelde para la arquitectura moderna», en *Arte Sacro: un proyecto actual*, Actas del curso celebrado en Madrid en Octubre 1999, Fundación Felix Granda, 2000, p. 199.

Si entendemos la experiencia arquitectónica abundando únicamente en este aspecto damos primacía al proceso perceptivo más puramente sensorial frente a la significación o al contenido, con lo que agravamos la escisión metodológica que con anterioridad hemos analizado. De este modo, se pone el énfasis en la contemplación, de tal modo que en múltiples ocasiones se exige una menor elaboración intelectual por parte del sujeto estético y se prima la inmediatez de la percepción sensible. Piénsese en iglesias de nueva construcción en que la estructura ha sido reducida a las formas más elementales - cubo, esfera, etc. -, que nos ofrecen de forma casi inmediata toda la información que necesitamos para comprender el edificio. De este modo, el arquitecto, utilizando con maestría las posibilidades que permite, por ejemplo, la adecuada utilización de la luz, puede crear un ambiente determinado que afecta a nuestro tono vital. La gestación del proyecto de la parroquia de la *Santísima Trinidad* situada en Villalba (Madrid) y diseñada por Ignacio Vicens y Hualde y Antonio Ramos Abengozar nos puede ofrecer un claro ejemplo de la búsqueda de lo que podemos denominar el "*efectismo*"⁴²⁹. Precisamente lo que en la teoría arquitectónica actual se denomina "creación de ambientes" apunta hacia esta línea. Se puede decir que el diseño de esta iglesia es la búsqueda de los *efectos*, tanto hacia el exterior, por su tamaño, como hacia el interior, por la estudiada disposición de los lucernarios. En el proyecto primigenio, el tamaño del templo era bastante más grande de lo que luego permitieron las disposiciones eclesiásticas y las exigencias de la construcción. Sin embargo, existe un detalle importante, a pesar de reducirse considerablemente el tamaño en el segundo proyecto, se mantiene la inmensa fachada de granito. Los prominentes lucernarios situado en el techo del templo desaparecen y la entrada de luz se articula mediante unas pantallas de hormigón que tamizan la luz entrante, la cual baña todo el espacio de culto. Se cambia el diseño del templo, pero los elementos que articulan el proyecto inicial se mantienen: la sensación de tamaño y la distribución de la luz. La razón obedece a mantener el efecto buscado.

c) Aspectos que aporta la teoría de la *Einfühlung* al análisis que aquí nos proponemos

- 1) *La arquitectura como dinamismo*. Como más arriba se señalaba, la arquitectura tiene que ser recorrida; en definitiva, *vivida*. La arquitectura no es un arte descriptivo, estático. La teoría de la *Einfühlung* potencia este aspecto, ya que la *identificación* con las formas se produce con un edificio que se "mueve" constantemente en función de la iluminación, posición del espectador, acciones desarrolladas en su interior, etc. Se trata de una *humanización* del discurso arquitectónico⁴³⁰. Esta teoría, aunque no pueda dar explicación cumplida de la

⁴²⁹ «La aspiración del arte es la plenitud del efecto que se propone». GAUDI, ANTONI: *"Conversaciones con Bergòs"* en *Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*, Yerba, Murcia, 1982, p. 78.

⁴³⁰ «Siguiendo estos conceptos, la teoría de la *Einfühlung* abarca todo el edificio. Para ella toda la crítica de la arquitectura consiste en la capacidad de transferir el propio espíritu al edificio, en humanizarlo, en hacerle hablar, en vibrar con él en una simbiosis inconsciente, en la que nuestro cuerpo tiende a repetir el movimiento de la arquitectura. Indudablemente, el gran mérito de esta teoría consiste en haber roto la glacialidad abstracta del diccionario crítico arquitectónico, y en haber creado una familiaridad, un sentido de intercambio, una relación humana entre la arquitectura y el hombre». Cf. ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p.130.

complejidad del proceso vital que significa la arquitectura, delata el error de considerar un edificio desde el estatismo descriptivo, inútil en orden a establecer un sentido de las claves de comprensión del hombre que nos ofrece la arquitectura.

- 2) *La vivificación del espacio*. Éste pasa de ser entendido como continente de objetos a ser *sentido*, ya que el sujeto, al ser *coparticipe* fundamental de la experiencia estética, comprende la arquitectura en la medida en que entra en juego con ella. Entrar en juego supone una actitud *activo receptiva* por parte de quien realiza la experiencia estética. Esta participación no se produce de un modo aséptico o incomprometido de modo que podamos escapar a la impronta que el edificio deja sobre nuestro ánimo. Cuando Gaston Bachelard afronta el análisis del espacio en su conocida obra *La poética del espacio*, subraya este aspecto, es decir, esa *fuerza vivificadora* que parece imponerse de un modo tan real en los espacios que habitamos:

*«Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de topofilia. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentes muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios ensalzados».*⁴³¹

- 3) Estas consideraciones nos ponen en disposición de abordar el análisis del espacio arquitectónico - como espacio geométrico, espacio fenoménico, espacio existencial, espacio vivido, etc., - con cierta amplitud para poder llegar a la consideración final de la arquitectura como *configuración de ámbitos*, cuestión que más adelante analizaremos detenidamente.

⁴³¹ Cf. O.c., p.28.

- La arquitectura como espacio.

«Desde tiempos remotos no sólo se ha actuado en el espacio, se ha percibido el espacio, se ha existido en el espacio y se ha pensado acerca del espacio, sino que también se ha creado espacio para expresar la estructura de un mundo como una real "imago mundi"». ⁴³²

a) Antecedentes

Como venimos apuntando hasta ahora, podemos observar que la reflexión estética en torno a la arquitectura es algo que nace y se desarrolla rápidamente en el siglo XIX. Hemos visto interpretaciones *funcionalistas* y *técnicas*, *historicistas*, *formalistas*, etc., y como éstas se plantean el problema de la arquitectura a partir de uno de sus aspectos constitutivos. Cuando la categoría de belleza comienza a estar en entredicho en el panorama de la especulación estética del siglo XIX, los teóricos tienen que buscar nuevas formulaciones que se adapten a las exigencias que se están dando en el campo de la creación artística. Si pensamos lo que está ocurriendo en estos momentos en la arquitectura, el panorama con el que se encuentran es bastante desolador. Una especie de eclecticismo, basado en la repetición de esquemas arquitectónicos de otras épocas y amparado en la denominación de *liberalismo artístico*, parece imponerse desembocando posteriormente en lo que se ha denominado «*la crisis del eclecticismo*» ⁴³³. Ante esta situación, el planteamiento de la arquitectura como el arte que se encarga de *dar cuerpo al espacio*, aporta un amplio abanico de posibilidades para descubrir la arquitectura verdadera y desenmascarar la falsedad de los estilos que no obedecen a una génesis enraizada en lo profundo de la cultura.

Existen una serie de precedentes teóricos donde podemos encontrar los primeros vestigios del planteamiento de la arquitectura como configuración espacial interna. Hegel distingue espacio interno y espacio externo, espacio cerrado y contorno. Ello significa una primera aproximación a la idea de la arquitectura como creación de espacios para albergar al hombre ⁴³⁴. Konrad Fiedler nos habla del predominio de *la línea horizontal* y *la vertical* cuando aborda el análisis de los diferentes periodos, con lo que establece unos principios teóricos con los que estructurar la vivencia del espacio. También añade que la arquitectura tiene como finalidad encerrar y cubrir espacios.

⁴³² Cf. NORBERG - SCHULZ, CHRISTIAN: *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*, Blume, 1975, 1ª Ed., Barcelona, p.12. [Trad. Cast. Adrian Margarit].

⁴³³ Cf. BENÉVOLO, LEONARDO: *Historia de la arquitectura moderna*, Vol. I, p.169.

⁴³⁴ «La arquitectura no hace más que abrir la realidad adecuada de Dios y cumple con sus obligaciones hacia Él trabajando sobre la naturaleza objetiva y esforzándose en sacarla de la maleza de la caducidad y de las deformaciones de lo accidental. Prepara el camino que debe conducir hacia Él, le erige templos, le crea espacios, limpia el terreno, elabora, para ponerlos a su servicio, los materiales exteriores, a fin de que no le sean extraños, pero los hace aparecer, y se convierten en idóneos para expresarlo, capaces y dignos de recibirle. Construye lugares adecuados para reuniones íntimas, edifica un recinto para los miembros de estas reuniones, una protección contra la amenazante tormenta, contra la lluvia y la intemperie, contra las fieras. Exterioriza, al darle una forma visible y concreta, el querer - estar - juntos». HEGEL, J.G. FRIEDRICH: *Introducción a la Estética*, Nexos, Barcelona, 1985, p. 146. [Trad. Cast. Ricardo Mazo].

Semper, combinando el enfoque materialista con la percepción de los tres momentos espaciales que tiene el ser humano, abrió el camino para que Hildebrand⁴³⁵ y Schmarsow abordasen el concepto de espacio desde un planteamiento puramente estético. Este autor plantea el tema por primera vez desde el convencimiento de que la historia del arte y de la arquitectura consisten en una historia del *sentimiento de espacio*. Schmarsow recogiendo alguna de las tesis kantianas entiende el espacio como una *intuición humana*⁴³⁶, al tiempo que añade el carácter dinámico de la percepción del mismo, es decir, debe ser recorrido. De este modo, se diferencia de la percepción espacial que se produce en la escultura y la pintura. Sin embargo, estas formulaciones teóricas no se extienden en el movimiento arquitectónico moderno hasta los años 20, ya que el influjo de la teoría de la *Einfühlung* impuso el movimiento *expresionista*. Habrá que esperar hasta Gropius, el cual en la *Bauhaus* impone como objeto de estudio la idea del espacio. A partir de aquí, la diversificación que se ha producido en la especulación teórica en torno al espacio es inmensa, desde los planteamientos espacio - tiempo de *De Stijl* hasta la recuperación de la noción aristotélica de *lugar* que tantos frutos filosóficos ha brindado a corrientes de pensamiento como la filosofía existencial, la fenomenología o la filosofía dialógica.

b) El espacio físico como la sustancia de la arquitectura

Son muchos los autores que han teorizado sobre este aspecto a lo largo del siglo XX. Tratar de detenernos en todos sería una cuestión que supera las pretensiones de este trabajo. Sin embargo, consideramos fundamental desarrollar algunas de las ideas trazadas por algunos autores, ya que abren una serie de líneas muy fecundas que nos van a permitir desarrollar posteriormente el concepto de *ámbito* aplicado a la arquitectura. Todos estos autores no consideran el espacio como un elemento más de la arquitectura, sino como el componente fundamental y definitorio de la misma. La experimentación del espacio pasa a un primer plano en la comprensión arquitectónica, de tal modo que la persona que contempla no se entiende como un mero espectador, sino que pasa a ser el elemento clave, ya que a partir de su inmersión en el espacio contribuye a configurarlo⁴³⁷.

⁴³⁵ «Nuestra relación con el espacio halla su expresión inmediata en la arquitectura, en cuanto que ésta suscita una determinada sensación del espacio y no la representación de la mera posibilidad de movimiento en éste, y en cuanto que, en lugar de la labor de orientación que efectuamos en la naturaleza, disponemos de un espacio, en el que estamos eximidos de esa labor gracias a la impresión óptica. Como en la configuración plástica, se suscitan representaciones de movimiento que, como impresión óptica, han de conseguir una unidad de efecto. El espacio mismo, en el sentido de forma real, se transforma en forma activa para el ojo». Cf. *El problema de la forma en la obra de arte*, p. 93

⁴³⁶ «El espacio no es un concepto discursivo o, como se dice, un concepto universal de relaciones entre cosas en general, sino una intuición pura. En efecto, ante todo sólo podemos representarnos un espacio único. Cuando se habla de muchos espacios, no se entienden por tales sino partes del mismo espacio único. Estas partes tampoco pueden preceder al espacio único y omnicomprensivo como si fueran, por así decirlo, elementos de los que se compondría, sino que sólo pueden ser pensados dentro de él. El espacio es esencialmente uno. Su multiplicidad y, por tanto, también el concepto universal de espacio, surge tan sólo al limitarlo. De ahí se sigue que todos los conceptos de espacio tienen como base una intuición a priori, no una empírica». Cf. KANT, I.: *Crítica de la razón pura*, p. 69.

⁴³⁷ Aunque pueda parecer obvio que el contenido de la arquitectura es el espacio, existen muchos autores que no están de acuerdo con este planteamiento. Sirvan como ejemplo las siguientes palabras de Robert Venturi: «Quizá el elemento más tiránico de nuestra arquitectura sea ahora el espacio. El espacio ha sido inventado por los arquitectos y deificado por los críticos, y con él se ha llenado el vacío que dejó el simbolismo fugitivo. Si la articulación ha ocupado el lugar del ornamento en la arquitectura del expresionismo abstracto, el espacio ha desplazado el simbolismo [...] . El espacio y la luz, una luz como elemento que distorsiona el espacio para lograr

Sin embargo, en arquitectura nos encontramos con multitud de enfoques diferentes que se han dado en torno al problema del espacio. Si bien, todos ellos coinciden en que la esencia de la arquitectura viene definida a partir del espacio, éste se entiende de muy diferentes maneras. En ocasiones se refieren al mero espacio extenso de la geometría; en otras, hablan de la sensación de espacio en cuanto a la vivencia que se tiene del mismo desde un enfoque más bien psicologista. El discurso se complica aún más cuando intervienen expresiones como "*espacio existencial*", "*espacio de vida*", etc.,

Como se ha indicado anteriormente, uno de los puntos fundamentales que descubre la reflexión estética contemporánea, al plantearse el problema de la arquitectura y su definición específica, es el espacio, como elemento característico que la determina. Sin embargo, estas primeras aproximaciones al problema del espacio se hacen desde un plano meramente físico. De este modo, la arquitectura se convertirá en el arte que "moldea" un espacio uniforme y extendido, creando unas determinadas formas interiores de espacio, o bien contribuyendo a estructurar el exterior. En esta línea se sitúan muchos autores - Paul Frankl, A.E. Brinckmann, Paul Zucker, etc. -. Sin embargo, vamos a centrarnos en dos fundamentalmente, por la repercusión de sus ideas en los planteamientos arquitectónicos contemporáneos.

Bruno Zevi considera que lo definitorio de la arquitectura es el lenguaje tridimensional que moviliza. Otro rasgo característico de la arquitectura es que recubre y cobija al hombre, cuestión que, según él, establece la diferencia con la escultura. Desde esta perspectiva se apresura a decir que la arquitectura se caracteriza por la configuración del espacio interno, y en la comprensión del mismo se encuentra el criterio para diferenciar la buena de la mala arquitectura:

*«La definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. La arquitectura bella será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente; la arquitectura "fea", será aquella que tiene un espacio interno que nos molesta y nos repele. Pero lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno no es arquitectura».*⁴³⁸

La arquitectura queda definida como espacio y, éste es el que marca el criterio en orden a establecer lo que se considera arquitectura o, por el contrario, lo que queda excluido. De este modo, podemos entender la historia de la arquitectura a partir de las diferentes ideas de espacio que se han ido sucediendo en la práctica arquitectónica:

una mayor dramatización». Cf. VENTURI, ROBERT; IZENOUR STEVEN; SCOTT BROWN DENISE: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 2ª Ed., p. 173. [Trad. Cast. Justo G. Beramendi].

⁴³⁸ O.c., p. 26.

*«La historia de la arquitectura es, ante todo, la historia de las concepciones espaciales. El juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio interno».*⁴³⁹

Una vez establecido el carácter claramente espacial de la arquitectura, Zevi analiza la historia de la arquitectura a partir de las diferentes ideas de espacio que se han tenido en los periodos que suele estudiar la historia del arte. Así, nos habla de la carencia del espacio interno en el templo griego⁴⁴⁰, de la sensación espacial estática que nos transmiten las construcciones de la antigua Roma⁴⁴¹, del espacio direccional de las primeras construcciones cristianas⁴⁴², así como de la aceleración posterior que se produce en el espacio Bizantino por la introducción de una serie de elementos formales⁴⁴³. El románico lo considera como una revolución en cuanto al carácter métrico, estructurado y orgánico, que adquiere el edificio, de tal modo que *«el cuerpo se hace organismo, toma conciencia de su unidad y de su circulación: en una palabra se mueve»*⁴⁴⁴. En su análisis espacial, el gótico aparece como el espacio de la lucha y del desequilibrio⁴⁴⁵, así como en el Renacimiento se busca una delimitación precisa y clara del espacio⁴⁴⁶. El Barroco, dentro de esta lógica, aparece como liberación espacial⁴⁴⁷. Este análisis lo concluye refiriéndose a la arquitectura moderna donde se aglutinan aspectos de todos los periodos anteriores.

Sigfried Giedion, en esta misma línea, concreta aún más las distinciones, reduciendo a tres las edades del espacio:

- 1) Se trata de la época que comprende desde el antiguo Egipto hasta Grecia y se caracteriza por una ausencia completa de configuración del espacio interior. Se trata más bien de una arquitectura de volúmenes externos y las relaciones espaciales que establecen estos volúmenes.⁴⁴⁸

⁴³⁹ Ibid, p.31.

⁴⁴⁰ *«El templo griego se caracteriza por un defecto muy importante y por una supremacía indiscutible a través de toda la historia. El defecto consiste en la ignorancia del espacio interno; la gloria, en la escala humana».* Cf. O.c., p. 54.

⁴⁴¹ *«El carácter fundamental del espacio romano es estar pensado estáticamente».* Ibid., p.61.

⁴⁴² *«Esta fue la transformación cuantitativa o dimensional; la revolución espacial consistió en ordenar todos los elementos de la iglesia en la línea del camino humano».*Ibid., p.62

⁴⁴³ *«Es evidente que el problema del arquitecto bizantino no era de carácter estructural sino que se limitaba a introducir en el esquema longitudinal paleocristiano la urgencia de una aceleración».*Ibid, p.65.

⁴⁴⁴ Ibid., p.74.

⁴⁴⁵ *«Pero si esta fue una aspiración original de la arquitectura gótica, existe también un tema espacial mucho más relevante que la distingue de la cultura románica: el contraste de las fuerzas dimensionales».* Ibid., p. 77.

⁴⁴⁶ *«¿Cuál es el nuevo elemento que aparece a primera vista en la arquitectura del siglo XV, ya desde el tiempo de Brunelleschi? Esencialmente, una reflexión matemática desarrollada sobre la métrica románica y gótica. Se busca un orden, una ley, una disciplina contra la inconmensurabilidad, la infinitud y la dispersión del espacio gótico y contra lo fortuito y casual del románico».* Ibid., p.82.

⁴⁴⁷ *«El barroco es liberación espacial, es liberación mental de las normas de los tratadistas de las convenciones, de la geometría elemental y de todo lo estático, es también liberación de la simetría y de la antítesis entre espacio interno y espacio externo».* Ibid., p.93.

⁴⁴⁸ *«Durante la primera concepción espacial que comprende Egipto, Sumer y también Grecia, el espacio nacía del juego recíproco entre los volúmenes. El espacio interior era desatendido».* Cf. Prefacio a la segunda edición italiana de *Espacio, tiempo y arquitectura (El futuro de una nueva tradición)*, Dossat, Madrid, 1982, 6ª Ed., p.28. [Trad. Cast. Isidro Puig Boada].

- 2) En este periodo, la arquitectura se caracteriza por el moldeado del espacio interior. Se extiende desde Roma hasta el siglo XIX⁴⁴⁹.
- 4) La tercera fase entiende la arquitectura como volumen y como espacio interior. Por otro lado, se da un fenómeno de integración entre los espacios internos y externos⁴⁵⁰.

Actualmente, existe una tendencia bastante generalizada entre arquitectos y teóricos a plantear los problemas de la arquitectura como la búsqueda de soluciones espaciales⁴⁵¹, pero atendiendo únicamente a la vertiente física.

Sin entrar en más detalles, vamos a tratar de señalar algunos de los puntos que nos parece interesante tener en cuenta:

- 1) Al entender la arquitectura como espacio y ver en éste la plasmación de los ideales de una época y el modo en que el hombre despliega su existencia en un periodo histórico determinado, se da un primer paso para comenzar a hablar de la relación que se establece entre el plano físico - en el sentido de espacio cuantitativo- y el *nivel ambital* - como espacio cualitativo. Sin embargo, para nuestro propósito, el planteamiento de Zevi se queda un tanto limitado en cuanto siempre se refiere al espacio como mero espacio físico, es decir como una realidad extensa, moldeable, que va adquiriendo diferentes formas de acuerdo a una serie de principios de configuración que vienen marcados por la idiosincracia de cada época.
- 2) Un aspecto importante que Zevi incorpora en su análisis es el problema de la *cuarta dimensión*⁴⁵², la instaurada por el espectador que para captar la esencia espacial de un edificio debe recorrerlo. En este sentido, la arquitectura no es una obra de arte acabada, como en muchas ocasiones se ha dicho, sino que para su comprensión profunda, debe ser recreada desde lo más íntimo de su configuración interna. Esto sólo es posible gracias a la participación activa de la persona que con su deambular por las diferentes naves o apartados del edificio es capaz de contribuir a crear perspectivas inéditas que hacen posible la configuración espacial plena. El edificio debe ser *recreado* y *vivido*. De este modo, podemos asistir a la génesis del mismo. No nos estamos refiriendo, por

⁴⁴⁹ «La segunda concepción espacial considera el espacio escavado interior. A pesar de las profundas diferencias, esta segunda concepción espacial abarca todo el periodo desde el Panteón hasta fines del siglo XVIII». Cf., p. 29.

⁴⁵⁰ «La tercera concepción espacial se inicia con la revolución óptica en el comienzo de este siglo que abolió la perspectiva con un solo punto de vista. Esto tuvo consecuencias fundamentales para la concepción de la arquitectura y el espacio urbano. Nuevamente somos capaces de percibir la energía de los volúmenes colocados libremente en el espacio sin relaciones perspectivas. [...] Brotan nuevos elementos: una interpretación hasta ahora desconocida del espacio interior y exterior [...]». Ibid., p. 29.

⁴⁵¹ «En efecto, Europa, desde su cuna mediterránea, ha desarrollado la tradición opuesta: aquella en la que la organización del espacio prima sobre la valoración de la propia materia. Esta manera de abordar la arquitectura se aplica tanto a la forma de cada edificio, siempre sostenida durante el Renacimiento por una rigurosa geometría como a la ciudad, con sus ejes, avenidas y perspectivas». Cf. BOFILL, R., p. 125.

⁴⁵² «En arquitectura - se pensó - existe el mismo elemento "tiempo" o, mejor dicho, este elemento es indispensable para la actividad edilicia. Desde la primera choza del hombre primitivo hasta nuestra casa, hasta la iglesia, hasta la escuela, hasta la oficina donde trabajamos, toda la arquitectura, para ser comprendida y vivida, requiere el tiempo de nuestro recorrido, la cuarta dimensión ». Cf. O.c., p.25.

supuesto, al plano físico. En este plano todo está creado y terminado: las columnas ocupan el lugar que el arquitecto dispuso, las bóvedas permanecen inamovibles desde su ubicación primigenia, las arquerías no han sufrido variación, etc., y, sin embargo, el edificio parece desplegarse hacia otros niveles de realidad más ricos que la mera fisicidad a partir del diálogo que el espectador va estableciendo. Esta idea que más adelante desarrollaremos con mayor profundidad es clave para entender cómo se produce la comprensión de ese carácter íntimo.

- 3) Si bien la arquitectura queda definida como espacio, en ningún momento se pasa a analizar la naturaleza de ese espacio. No se explicita si se trata de espacio geométrico, con lo cual nos desenvolveríamos en el nivel físico. Tampoco se dice que sea sensación de espacio con los componentes psicológicos que implica. No se dice nada de la entidad ontológica de ese espacio. En esto se basa la crítica que Roger Scruton hace en su obra *La estética de la Arquitectura* a las concepciones espaciales de la arquitectura. Si la experiencia del espacio se circunscribe al espacio físico, tal experiencia no se limita a la experiencia arquitectónica, sino que puede ser *vivenciada* en cualquier contexto que implique nuestro despliegue en el mundo. Al obviar otras posibles peculiaridades de esta realidad y quedarse únicamente en la vertiente geométrica, se apresura a hacer la siguiente crítica:

*«Si estamos en un espacio abierto, podemos tener un experiencia completa de todos los distintos espacios que están comprendidos en la basílica de San Pedro, en Roma. La única diferencia es que en aquel revestimiento que Bramante y Miguel Angel construyeron en torno a estos espacios no existe, y por tanto no interfiere en la contemplación pura e inmediata de los espacios tal como son en sí mismos».*⁴⁵³

Considerar que el espacio sensible es la "materia" con la que trabaja la arquitectura y, a la postre, su elemento definitorio, nos puede encerrar en lo que Philippe Boudon denomina el «*obstáculo substancialista*»⁴⁵⁴, ya que este elemento no es algo exclusivo de la arquitectura y, por tanto, no es válido para fundar una ciencia de la arquitectura («*architecturologie*»).

⁴⁵³ Ibid., p.51.

⁴⁵⁴ Cf. *Sur l'espace architectural. Essai d'epistémologie de l'architecture*, Dunod, París, 1971, p.43.

Capítulo 7: DEL ESPACIO FÍSICO AL ESPACIO LÚDICO O ÁMBITO

*«El espacio, el gran espacio
es el amigo del ser»⁴⁵⁵*

- Antecedentes epistemológicos

Para entender cómo se llega a la formulación de la cuestión del espacio en arquitectura como espacio existencial, hay que tener en cuenta dos procesos complementarios que se dan a finales del siglo XIX y principios del XX:

- La teoría de la relatividad de Albert Einstein.
- La filosofía existencial.

a) La teoría de la relatividad de Albert Einstein

A principios de siglo, se producen en el campo de la ciencia una serie de interrogantes acerca de los fenómenos que se dan en el universo y a los que la física clásica no puede dar explicación. Dos son los hechos que suelen destacar como acicates de esta nueva posición científica ante los fenómenos de la naturaleza: la *teoría cuántica*, que trata de las representaciones fundamentales de la materia y la energía, y la *teoría de la relatividad*, que se ocupa del espacio, el tiempo y la estructura de la totalidad del universo. Nos vamos a centrar en algunos aspectos de la formulación de la teoría de la relatividad, que sin duda esclarecerán muchas de las cuestiones que surgen ante la representación del espacio desde la *perspectiva existencial*.

Einstein refutó, en primer lugar, la teoría del espacio absoluto newtoniano visto como un sistema de referencia físico que actúa como recipiente de la materia y se encuentra en un estado de inmovilidad absoluto⁴⁵⁶. Así, el esquema basado en un sistema de coordenadas fijo ya no es válido, ya que, al suponer que en el universo todo está en constante cambio y movimiento, la definición del espacio depende del sistema de coordenadas que escojamos:

«Conforme a la teoría de la relatividad restringida, y en este sentido, las coordenadas espaciales y el tiempo aún tienen un carácter absoluto. Son medibles mediante relojes y cuerpos rígidos.

⁴⁵⁵ Cf. BACHELARD, G., p. 246

⁴⁵⁶ «Las partes del espacio son inmóviles. Si se movieran habría que decir o que el movimiento de cada parte es una translación desde la vecindad de otras partes contiguas, como definía Descartes el movimiento de los cuerpos, y ya hemos demostrado suficientemente que esto es absurdo, o que es una translación del espacio en el espacio, es decir, de sí mismo, a menos que digamos que dos espacios coinciden por todas partes, moviéndose uno y permaneciendo el otro en reposo». Cf. NEWTON, ISAAC: *De Gravitatione et Aequipondio Fluidorum* (MS. Add 4003) en *Unpublished Scientific Papers of Isaac Newton*, The University Press, Cambridge, 1962, pp.103 y 136 (traducción), cit. por RIOJA, ANA MARÍA: *Etapas en la concepción del espacio*, Universidad Complutense de Madrid- Colección tesis doctorales, 122/84, Madrid, 1984, p. 187.

*Pero en la medida en que dependen del estado de movimiento del sistema inercial escogido, son relativos».*⁴⁵⁷

Por otro lado, para Newton, el efecto inercial del espacio es independiente de la materia, es decir, el espacio no es afectado en modo alguno por los acontecimientos físicos que tienen lugar en él. Se trata de un espacio *continuo y homogéneo*⁴⁵⁸. Las masas se ven afectadas por este espacio en el sentido de que se sitúan bajo sus coordenadas, pero de ninguna manera el espacio se ve afectado por dichas masas. El espacio newtoniano es un «*recipiente pasivo de todos los fenómenos*»⁴⁵⁹. Otra cuestión que se plantea Einstein es la ley de gravitación que emplea Newton. En la teoría newtoniana, las relaciones de atracción entre cuerpos se entienden a partir de conceptos dinámicos como *fuerza* y *masa*. Para Einstein y la física actual entran en juego *relaciones geométricas*. Según Einstein, cada cuerpo que se sitúa en el espacio determina la estructura geométrica del mismo de un modo semejante a como lo hace un *campo magnético*:

*«Debido a que el campo gravitatorio queda determinado por la configuración de masas y varía al variar dicha configuración, la estructura geométrica de este espacio depende también de factores físicos. El espacio ya no es, según esta teoría - exactamente como lo había pretendido Riemann - absoluto, si no que su estructura depende de las influencias físicas»*⁴⁶⁰.

En lugar de un espacio homogéneo que actúa como recipiente, en la teoría de la relatividad general encontramos un "continuo" que no tiene una estructura fija y se ve sometido a las torsiones y transformaciones continuas a que le somete la materia que en él se haya en constante movimiento. En este sentido, el espacio de la física moderna, se concibe desde un punto de vista que se encuentra en movimiento y que va alumbrando nuevas posibilidades en cuanto a la percepción que tenemos del mismo. Esta serie de ideas, como veremos a continuación, tendrán en el arte repercusiones de enorme transcendencia, tanto en el proceso de creación como en el de recreación que deberá llevar a cabo el espectador:

*«Ahora se exige al espectador que se interne en un revuelo de relaciones espacio- temporales y que, como si le crecieran los ojos por todas partes, acepte al mismo tiempo lo cercano y lo lejano, lo pasado y lo futuro, lo interno y lo externo, lo anterior y lo posterior».*⁴⁶¹

Esta revolución científica lleva aparejada una transformación en el modo de mirar, así como una reinterpretación de los modos de construir y entender las

⁴⁵⁷ Cf. EINSTEIN, ALBERT: *Mi visión del mundo*, Tusquets, Barcelona, 1981, 3ª Ed., p. 168. [Trad. Cast. Sara Gallardo y Marianne Bübeck].

⁴⁵⁸ «Además, los espacios son en todas partes contiguos a los espacios, y la extensión está en todas partes situada junto a la extensión». Cf. NEWTON I., p.100 y p. 133, cit por RIOJA, ANA MARÍA, p.49.

⁴⁵⁹ Cf. EINSTEIN, A., p.192.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 199.

⁴⁶¹ Cf. BLOK, COR: *Historia del Arte Abstracto (1900 - 1960)*, Catedra, Madrid, 1982, p. 79 [Trad. Cast. Blanca Sánchez].

relaciones espaciales del hombre con su entorno y el modo que éste tiene de darles cuerpo. Así escribe Sigfried Giedion:

*«El espacio tridimensional del Renacimiento es el espacio de la geometría euclidiana. Pero en torno al 1830 fue creada una nueva geometría que difería de aquella de Euclides por su empleo de más de tres dimensiones. Tales geometrías han continuado evolucionando hasta alcanzar una fase en la cual los matemáticos se ocupan de figuras y dimensiones que no pueden ser concebidas por medio de la imaginación».*⁴⁶²

b) La Filosofía existencial.

Después de la segunda guerra mundial se plantea el problema del espacio en la arquitectura desde la vivencia humana del mismo. Así como en otras áreas del conocimiento los conceptos científicos de la modernidad ya no son válidos para dar explicación a la complejidad de la existencia humana, en la teoría arquitectónica se empiezan a buscar estructuras gnoseológicas flexibles, capaces de plegarse a las exigencias que plantea la revisión de los esquemas de conocimiento que tras las dos grandes guerras mundiales hicieron quiebra y, que no son capaces de adaptarse a la nueva sensibilidad contemporánea.

El hombre ya no se entiende sin su sujeción ontológica al mundo como parte definitoria y constitutiva de su ser⁴⁶³, ya que despliega su existencia a partir de su libertad y la posibilidad de realizar y realizarse en el mundo⁴⁶⁴. Cuando Kierkegaard escribe en 1843 que sólo *«el que desciende a los infiernos salva a la amada, y solamente el que coge el cuchillo recupera a Issac»*⁴⁶⁵, está adelantando las tesis que posteriormente la filosofía tratará de recuperar: el hombre no se entiende sin su inserción en el mundo y las acciones que en éste realiza. La comprensión del mundo no se funda ya sobre categorías científicas⁴⁶⁶, sino sobre la

⁴⁶² Cf. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, p. 454.

⁴⁶³ «El "ser en" no es, con arreglo a lo dicho, una "peculiaridad" que unas veces se tenga y otras no, o sin la cual se pudiera ser tan perfectamente como con ella. No es que el hombre "sea" y encima tenga un óntico habérselas relativamente al "mundo", el cual se agregaría el hombre a sí mismo ocasionalmente. El "ser ahí" no es nunca "inmediatamente" un ente exento de "ser en", por decirlo así, que tendría a veces el capricho de echarse a cuestras una "relación" al mundo. Echarse a cuestras relaciones al mundo sólo es posible porque el "ser ahí" es como es en cuanto "ser en el mundo"». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *El ser y el Tiempo*, Planeta - Agostini, Barcelona, 1993, p.70. [Trad. Cast. José Gaos].

⁴⁶⁴ «El hombre tiene que exponer y explayar la realidad propia en el enfrentamiento con una determinada situación, a la que está forzosamente expuesto. La exposición-a le lleva forzosamente a una exposición-de. Es una autodefinición. No se trata de una definición puramente ideal o hecha exclusivamente en términos de conciencia -pendiente por la que se delizó una buena parte de los pensadores de los siglos XIX y XX - sino de una definición real, como física y real es la exposición. No se trata de lo que el hombre concibe, sino de la necesidad de definirse física y realmente en cada nueva situación». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Sobre el Hombre*, Alianza, Madrid, 1986, p. 580.

⁴⁶⁵ Cf. KIERKEGAARD, SØREN: *Temor y Temblor*, Labor, Barcelona, 1992, p.16. [Trad. Cast. Demetrio Gutierrez Rivero].

⁴⁶⁶ «Ahora bien, otro límite, un límite decisivo, es que las ciencias en su conjunto, todas las ciencias se refieren a los fenómenos del mundo. La fenomenicidad del mundo y de toda realidad empírica, cuando deviene objeto de la ciencia, es un conocimiento que por sí mismo ya no tiene carácter propiamente científico [...]. El camino de los fenómenos nunca se comprende el origen del ser; y en toda investigación que tenga conciencia de la fenomenicidad del ser accesible al saber, aparece tanto más decisivamente la conciencia de aquello otro que en Kant se llama, según las etapas de su evolución, primero "cosa en sí" en oposición a "manifestación", después "noumeno" en oposición a "fenómeno", o "libertad" en oposición a "naturaleza", o es designado con otras

realidad que sale al encuentro del hombre y que éste debe apropiarse para poder fundar nuevas posibilidades de comprensión. En este encuentro ontológico el ser se manifiesta, y es ahí donde podemos llegar a alcanzar su comprensión. En este momento se desarrolla toda una corriente de pensamiento que exige un cambio radical en el modo de pensar y de plantarse los problemas que atañen al hombre. Tratar de exponer siquiera brevemente lo que ha supuesto el pensamiento *dialogico*⁴⁶⁷, *personalista*⁴⁶⁸ y *existencial* para la comprensión del ser humano sería sin duda apasionante pero, al tiempo, inabarcable por la limitación de este trabajo. Sin embargo, recabaremos en algunos autores que han abordado el tema del espacio desde enfoques que nos sitúan en disposición de comprender la arquitectura, ya no como *modelación* del espacio físico, sino como *creación de ámbitos*.

- *El pensamiento fenomenológico. Un breve apunte sobre el espacio.*

Desde el campo de la fenomenología, encontramos planteamientos acordes al giro conceptual que propone la ciencia de finales del siglo XIX y principios del XX. De este modo, el análisis que Merleau Ponty aborda cuando trata de cómo percibe el hombre el espacio, arranca en gran parte en las constataciones que más arriba señalábamos. Por ejemplo, el espacio no se da como una estructura a priori a partir de la cual nos orientamos y organizamos ese mundo:

*«Eso es, en lugar de imaginarlo [el espacio] como una especie de eter en el cual estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones».*⁴⁶⁹

El espacio ya no aparece como recipiente, sino que consiste y se origina a partir de las relaciones que establecen los diferentes objetos⁴⁷⁰. De este modo, la idea del espacio que nosotros nos representamos no está definida de un modo absoluto a partir de unas coordenadas establecidas de modo fijo:

*locuciones que no puedo exponer brevemente, puesto que suponen algunas consideraciones».*Cf. JASPERS, KARL: *Cifras de la transcendencia*, Alianza, Madrid, 1993, p.13. [Trad. Cast. Jaime Franco Barrio].

⁴⁶⁷ «La existencia [del yo] no radica en su relación consigo mismo, sino - y ésta es la circunstancia sobre la que cae todo el peso - en su relación con el tú». Cf. EBNER, F.: *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente*, Herder, Viena, 1952, p. 26.

⁴⁶⁸ «Llamamos personalista a toda doctrina, a toda civilización que afirma la primacía de la persona humana sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos que sustentan su desarrollo». Cf. MOUNIER, EMMANUEL: *Manifiesto al servicio del personalismo*, en *Obras Completas*, Tomo I, Sigueme, Salamanca, 1992, p.583.

⁴⁶⁹ Cf. MERLEAU -PONTY, M., p.258.

⁴⁷⁰ Esta idea se ha desarrollado profundamente en la creación artística contemporánea. Los trabajos escultóricos de Oteiza o Chillida son un ejemplo significativo de este aspecto. En el campo de la arquitectura sagrada, como más adelante analizaremos, encontramos la aportación de arquitectos como Sol Madrídejos y Juan Carlos Sancho Osinaga que abordan el problema del espacio desde un planteamiento análogo al que venimos analizando: «Dentro de este contexto se abre una actuación sobre lo espacial dentro de un sistema más complejo, poniendo en crítica las variables cuantitativas clásicas desprendidas de la forma arquitectónica: proporción, medida, masa, materia, quedan matizadas, potenciadas o destruidas por nuevas variables cualitativas alrededor del espacio, representadas por el vacío como estandarte: densidad, tensión, gravedad, luz -sombra, movimiento o tiempo, que no se acercan a las variables de la construcción del espacio». Cf. *Suite en 3 actos*, Rueda, Madrid, 2001, p. 26.

*«Dado que el eje de coordenadas elegido, cualquiera que sea, no está aún situado en el espacio más que por sus relaciones con otro punto de referencia, y así sucesivamente, la ordenación del mundo va difiriéndose indefinidamente[...]».*⁴⁷¹

Estas mismas ideas están presentes en el análisis que realiza Zubiri del espacio a partir de su idea de *respectividad*. Para Zubiri la estructura del espacio viene definida por los cuerpos:

*«El espacio por sí mismo no tiene estructuras, no tiene más estructuras que las que les imponen los cuerpos que lo ocupan, cada uno en su lugar, y además el sistema de desplazamientos: esto es de índole puramente física. Y los desplazamientos considerados en su pura respectividad es lo que constituye la estructura del espacio físico».*⁴⁷²

En este sentido, Zubiri entiende el espacio como *respectividad*. La respectividad, en primer término, se convierte en definitoria y caracterizadora de todas las cosas:

*«Es aquel carácter en virtud del cual ninguna cosa empieza por ser ella lo que es y luego se pone en relación con otras, sino justamente al revés: lo que cada cosa es, es constitutivamente en función de las demás».*⁴⁷³

Según esta definición, podríamos llegar a pensar que se entiende como relación, pero Zubiri se apresura a afirmar que supera esta simple caracterización, ya que no se define primeramente una realidad sobre sí misma y luego en un segundo término entra en relación con las demás, sino que la definición de esa realidad se da de un modo *respectivo*. En palabras de Zubiri:

*«Ninguna realidad está montada sobre sí misma, de suerte que luego saliera a entrar en relación con otras, aunque esta salida les fuera esencial. No se trata de "relaciones", no, sino de que intrínsecamente y formalmente cada realidad es en sí misma in "re", "respectiva"».*⁴⁷⁴

De este modo, Zubiri afirma que el Universo físico está constituido por un sistema de conexiones, lo que le sirve para introducir el concepto de "*campo*", constituido a partir de puntos que Zubiri llama de «aplicación»⁴⁷⁵ y que son las cosas:

«Realmente, las cosas serían como los nudos de una red, pero la realidad primaria serían los hilos de esa red y la estructura filamentosa de ella. Que se crucen en forma de nudos constituyendo en cada uno de los nudos ese algo que llamamos

⁴⁷¹ Ibid., p.260.

⁴⁷² Cf. EDR., p.116.

⁴⁷³ Cf. EDR, p.56.

⁴⁷⁴ Cf. EDR, p.25.

⁴⁷⁵ Cf. EDR, p.52.

*una cosa; bien, esto es lo derivado de la red, pero no es lo primario [...]. Las cosas concretas, las cosas reales materiales, son los puntos de aplicación del campo. Lo primero y fundamental es el sistema de conexiones, es decir, el campo, y en segundo lugar, las cosas son el punto de aplicación del campo».*⁴⁷⁶

Las nociones que moviliza Zubiri - *respectividad, campo*, etc. – engranan con las ideas de la teoría de la relatividad de Einstein. Zubiri hace estas consideraciones a partir de la constatación de que la realidad se presenta como *devenir*. A partir de aquí pasa a analizar las estructuras que intervienen en ese proceso: la realidad como *estructura, la sustantividad, el tiempo, el espacio, el problema de la causalidad...* Los análisis que hace para explicar el movimiento le llevan a un proceso discursivo que parte de la realidad como respectividad y le conducen a la negación del espacio absoluto:

*«Porque lo primero que hay que decir como cosa obvia es que el movimiento es siempre una respectividad en que se encuentra el móvil respecto de otros cuerpos. ¿Respecto de quien se va a mover el cuerpo? ¿Respecto del espacio, del espacio absoluto? Si no existe espacio absoluto. El espacio es la respectividad de unos cuerpos con otros. El movimiento envuelve esencial y constitutivamente una relatividad, un principio de relatividad. Relatividad no es el movimiento mismo; al contrario; el movimiento tiene un carácter absoluto. Lo que es relativo es saber quien se mueve y quien esta quieto, porque esto no tiene sentido decirlo de un modo absoluto».*⁴⁷⁷

El análisis que plantea Merleau Ponty revela cómo el espacio es una de las estructuras que opera de un modo definitorio en el modo que tengo de desplegar mi existencia en el mundo. A partir de la definición espacial, el hombre queda instalado en el mundo, de tal modo que puede comenzar a establecer relaciones:

*«La constitución de un nivel espacial no es más que uno de los medios de la constitución de un mundo pleno: mi cuerpo hace presa en el mundo cuando mi percepción me ofrece un espectáculo tan variado y tan claramente articulado como sea posible, y cuando al desplegarse, mis intenciones motrices reciben del mundo las respuestas que esperan».*⁴⁷⁸

En este sentido, la existencia se encuentra unida de modo indisoluble a la orientación espacial en el mundo. Sin embargo, la orientación espacial, de la que nos está hablando Merleau Ponty no queda reducida únicamente al componente físico de la geometría y las relaciones que se establecen entre objetos, sino que la definición espacial está determinada por el contexto existencial del sujeto que percibe y experimenta el espacio de un modo propio y único:

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Cf. EDR, p.118.

⁴⁷⁸ Cf. MERLEAU PONTY, M., p.266.

*«Así, pues, nos vemos llevados a ampliar nuestra investigación: la experiencia de la espacialidad una vez referida a nuestra fijación en el mundo, se dará una espacialidad original para cada modalidad de esa fijación».*⁴⁷⁹

Al condicionar la percepción del espacio a toda la experiencia de vida de la persona que percibe, el análisis de Merleau Ponty introduce elementos sumamente importantes que nos dejan entrever el concepto de *ámbito* aplicado a la arquitectura:

*«Además de la distancia física y geométrica que existe entre mí y todas las cosas, una distancia vivida me vincula a las cosas que cuentan y existen para mí y las vincula entre sí. Esta distancia mide en cada momento la "amplitud" de mi vida».*⁴⁸⁰

Debido a ello, según Merleau Ponty no se puede separar el "ser" del "estar", el estar orientado y situado en el mundo. Esta dialéctica le permite hacer un giro que le conduce desde una primera afirmación en la que la *«existencia es espacial»*⁴⁸¹ hasta un segundo punto en el que *el espacio es existencial*:

*«Dijimos que el espacio es existencial; igualmente podríamos haber dicho que la existencia es espacial [...]».*⁴⁸²

- *El espacio vivido. El sentido de "Espaciar"*

Heidegger aborda el tema del espacio partiendo de la existencia. Para este análisis, huye de planteamientos psicologistas y lo hace desde la radicalidad ontológica que implica el ser - en - el - mundo (*Dasein*). Quedan rechazadas las posturas psicologistas que entienden el concepto de espacio encerrado en el sujeto que percibe y, las realistas que apuntan hacia un mundo que se sitúa en el espacio. Este modo de abordar el problema del espacio le lleva a moverse en dos niveles de realidad que, aunque se encuentran interrelacionados, son diferentes: el nivel físico (el nivel 1 que más arriba señalábamos) y el nivel ambital (nivel 2). Para Heidegger, no tiene sentido plantearse el tema del espacio únicamente desde los parámetros que moviliza la geometría. Así, nos dice al hablar de distancia y cercanía:

*«Ahora, esta apresurada supresión de las distancias no trae ninguna cercanía: porque la cercanía no consiste en la pequeñez de la distancia [...]. Lo que, desde el punto de vista del trecho que nos separa de ello, está a una distancia inabarcable, puede estar muy cerca de nosotros. Una distancia pequeña no es ya cercanía».*⁴⁸³

A través de la trama de relaciones que se van constituyendo en el habitar, se abren espacios cualitativamente diferentes a los espacios físicos. Los vínculos que

⁴⁷⁹ Ibid., p.298.

⁴⁸⁰ Ibid., p.301.

⁴⁸¹ Ibid., p.267.

⁴⁸² Ibid., p.308.

⁴⁸³ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "La cosa", en *Conferencias y Artículos*, p.143.

crea la persona con el mundo en el que se encuentra instalado, la relación que establece con el mismo, es lo que hace posible la "espacialización":

*«De qué habla (el lenguaje) en la palabra espacio. Habla de espaciar. Esto significa: roturar, desescombrar el bosque. Espaciar aporta ámbitos libres, abiertos para el establecimiento y la morada del hombre. Espaciar es, rigurosamente pensado, apertura de lugares en los cuales los destinos del hombre que habita se convierten en la salvación de un hogar o en la desgracia de la apatricidad o incluso de la indiferencia frente a ambas cosas. [...] Espaciar depara un lugar que prepara en cada caso el habitar».*⁴⁸⁴

El hombre se comprende como un ser que se halla instalado en el mundo, ya que es capaz de crear vínculos con la realidad que le rodea. La existencia humana, en este sentido, consiste en apertura, en reapropiación de posibilidades que permiten que la persona pueda realizarse⁴⁸⁵. Con esto, se va afianzando el sentido de pertenencia que permite al hombre realizar su existencia a partir de la realización de proyectos. Estar en el mundo no es un permanecer físico, del mismo modo que la creación de espacio se mueve en el plano del habitar, tal como lo entendía Heidegger:

*«El modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial».*⁴⁸⁶

Por esto mismo, Heidegger juega con la categoría de "lugar" para diferenciarla del mero espacio físico. El hombre lo que hace al habitar es crear lugares. Cuando Heidegger nos dice que el "lugar" admite la confluencia de los cuatro grandes bloques de la realidad: *cielo, tierra, dioses y mortales*, reafirma la convicción de que la existencia humana se entiende y define a partir de una trama de relaciones, y en esto consiste radicalmente estar instalado en el mundo. Por esta razón, el habitar aparecerá como previo al construir:

*«No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan».*⁴⁸⁷

La existencia del hombre se entiende desde la esencia del habitar, que en último término, es a lo que se refiere Heidegger con el término "espaciar", es decir, la creación de lugares. En el contexto de esta analítica existencial, es fundamental el concepto de "entorno". El espaciar hace que aparezca el *entorno*, pero no como un límite físico, sino como la posibilidad de *co - pertenencia* que se genera cuando se instaure un lugar:

⁴⁸⁴ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *Die Kunst und der Raum*, Erker, San Gallen, 1968, p.8 -9. Cit. por LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p.69.

⁴⁸⁵ «El hombre habita en verdad cuando crea con los demás hombres y las realidades del entorno relaciones de encuentro: ámbitos, "espacios habitables", moradas. Morada indica arraigo, establecimiento duradero en un lugar, que se convierte así en centro de perspectiva, eje en torno al cual gira el mundo ambiente». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.197.

⁴⁸⁶ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "Construir, habitar y pensar", en *Conferencias y Artículos*, p.139.

⁴⁸⁷ Ibid., p.130.

*«El lugar permite en cada momento un en-torno, en cuanto que él reúne en éste las cosas de acuerdo a una mutua pertenencia».*⁴⁸⁸

Habitar alcanza su sentido pleno cuando el hombre es capaz de crear relaciones de encuentro con la realidad que le rodea. Estas relaciones toman cuerpo como *“espacios habitables”*. Lo que en un principio era simplemente un *“sitio”* queda *elevado* cualitativamente a la categoría de lugar como centro de confluencia de diversas realidades que se integran y potencian mutuamente, dando cuerpo a otra realidad cargada de significación. Esta es la significación profunda que alcanza la afirmación rotunda de Saint -Exupéry cuando proclama lo que considera una gran verdad: *«que los hombres habitan y que el sentido de las cosas cambia según el sentido de la casa»*⁴⁸⁹. En su conocida obra *Ciudadela*, el autor francés considera el habitar como el fundamento último de la existencia humana. Sin un auténtico habitar, el hombre está desamparado y se ve incapacitado para *fundar lugares*. Al igual que hace Heidegger, Saint Exupéry invierte la relación que habitualmente se entiende entre construir y habitar⁴⁹⁰. Tal como indicábamos con anterioridad, no se construye primero y luego se habita, sino que el habitar auténtico se da de modo previo al construir. En el plano físico, donde los fenómenos tienen explicación a partir de las relaciones *causa – efecto*, el construir se nos presenta como algo anterior a la posible habitabilidad de una vivienda. Pero cuando enfocamos el problema desde la radicalidad de la existencia del hombre, como ser que se integra con otras realidades con las que va fundando relaciones de encuentro, el habitar se nos presenta como esa trama que entreteje y fundamenta el ser del hombre que precede a la construcción física de *lugares*:

*«En el habitar radica el ser del hombre, y ello en el sentido de morada de los mortales sobre la tierra. Pero “sobre la tierra” significa a la par “bajo el cielo”. Ambas expresiones co-significan “permanecer ante lo divino” e implican un “perteneciendo a la correlacionalidad de los hombres”. Merced a una forma de unidad originaria, se copertenecen e implican los cuatro: tierra y cielo, los seres divinos y los seres mortales».*⁴⁹¹

Con un lenguaje más poético, Saint- Exupéry, conocedor por su vivencia inmediata de las guerras mundiales, con lo que implicaron de desarraigo y desajuste existencial en varias generaciones de hombres, incide sobre esta misma idea. En su obra citada, nos sitúa frente a una comunidad de personas que viven en el desierto –imagen clara de lugar inhóspito – y cuya supervivencia depende de la capacidad que tengan de establecer lazos y fundar un habitar auténtico. Habitar no consiste en un mero permanecer pasivo en los sitios, sino que exige la participación

⁴⁸⁸ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *“El arte y el Espacio”*, en BARAÑANO, KOSME MARÍA: *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de Espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco. IX Cursos de Verano. II Cursos europeos, Julio -Septiembre, 1990, p. 55.

⁴⁸⁹ Cf. *Ciudadela*, Editorial Librería Goncourt, Buenos Aires, 1966, p. 25. [Trad. Cast. Hellen Ferro].

⁴⁹⁰ *«Si bien se la mira, la fenomenología existencial heideggeriana no tiene otra meta que subrayar la importancia del habitar, entendido no en el sentido objetivista – espacial de habitar en, sino en el sentido transitivo de cocrear ámbitos de convivencia».* Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 271.

⁴⁹¹ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *Was heist Denken?*, Niemeyer, Tubinga, 1954, p.149. Cit. por LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO, en *Estética de la creatividad*, p.79.

activa de las personas, en cuanto seres inmersos en una trama de relaciones que les brinda la posibilidad de establecer sentido:

*«Porque el alimento esencial no viene de las cosas, sino del nudo que anuda las cosas. No es el diamante, sino tal relación entre el diamante y los hombres que pueden alimentarlo. Ni esa arena, sino tal relación entre la arena y las tribus».*⁴⁹²

El hombre queda definido radicalmente como *el que habita*⁴⁹³, es decir, como el que puede fundar relaciones cargadas de sentido con el entorno. El problema de la arquitectura es, por tanto, un problema antropológico en cuanto que da cuerpo a las relaciones que fundan la existencia de la persona. La posibilidad de que esto pueda suceder implica un modo determinado de entender la situación del hombre en el mundo. Por esto, la pregunta que a continuación nos planteamos encuentra su fundamento en la *cuestión antropológica*. Nos preguntamos por el ser del hombre desde su inserción en el mundo, pero tal inserción puede entenderse de muy diversos modos. La existencia del hombre se puede entender como *arrojada* o como *instalada*, en el sentido que anteriormente le atribuíamos al habitar. Vamos a intentar hacer una breve caracterización de este problema a través de la aportación de diversos autores haciendo especial hincapié en dos conceptos que nos parecen decisivos para la fundamentación antropológica que pretendemos hacer de la arquitectura: *circunstancia* y *religación*.

- El problema del espacio desde la cuestión antropológica. Aproximación al concepto de “Geworfen” (Arrojado – instalado).

*«Vivir es haber caído prisionero de un contorno inexorable. Se vive aquí y ahora [...]. Cada cual existe náufrago en su circunstancia».*⁴⁹⁴

En 1951, Ortega y Heidegger mantuvieron una polémica en torno a la relación entre hombre y espacio que nació de unas conferencias pronunciadas en un congreso de arquitectos alemanes en Darmstadt. Los planteamientos expuestos por cada uno de los pensadores son de suma importancia para el tema que nos ocupa, ya que establecen dos modos enfrentados de entender el despliegue de la existencia del hombre y su repercusión en la elaboración de una teoría arquitectónica⁴⁹⁵.

⁴⁹² Cf. O.c., p. 57.

⁴⁹³ «Porque he descubierto una gran verdad. A saber; que los hombres habitan y que el sentido de las cosas cambia para ello según el sentido de la casa». Cf. ANTOINE DE SAINT- EXUPERY: *Ciudadela*, p. 25.

⁴⁹⁴ Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: “Teoría de Andalucía y otros ensayos” en *Obras Completas*, Tomo VI, p. 349 –350.

⁴⁹⁵ En su obra *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Iñaki Abalos muestra a través del análisis de siete casas emblemáticas del siglo XX - casa con tres patios de Mies van der Rohe, la cabaña de Heidegger en Todtnauberg, La casa Arpel de Jacques Tati, La Factory de Andy Warhol...- como existe una relación estrecha entre el pensamiento y los modos de construir y habitar una casa: «De esta forma se pretende mostrar cómo la manera más extendida de pensar y proyectar el espacio doméstico que sigue aún vigente entre los arquitectos no es más que una materialización de ciertas ideas arquetípicas en torno a la casa y los modos de vida que tienen su origen en uno de estos filones, el positivista, precisamente aquél que casi todos los que tienen autoridad para hacerlo coinciden en señalar como el único ciertamente como agotado, cuya validez ha

a) *El hombre arrojado en el mundo. El concepto de "circunstancia" en Ortega.*

Ortega constata que el punto de partida fundamental del que debe partir la especulación filosófica no es ni el mundo exterior ni la conciencia cartesiana⁴⁹⁶. El gozne sobre el que debe bascular la especulación filosófica es *la vida*, entendida ésta como coexistencia entre el *yo* y el *mundo*⁴⁹⁷. En este sentido la tarea primordial de la filosofía será delimitar en qué consiste la vida:

*«Lo primero, pues, que ha de hacer la filosofía es definir ese dato, definir lo que es "mi vida", "nuestra vida", la de cada cual. Vivir es el modo de ser radical: toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mí vida, dentro de ella, como detalle de ella y referido a ella. En ella todo lo demás es lo que sea para ella, lo que sea como vivido».*⁴⁹⁸

No se trata de aplicar los conceptos rancios de viejos sistemas filosóficos, sino de ir a la realidad más inmediata que es la que nos dará esta definición. Por tanto, vivir no consiste en un concepto abstracto, sino en algo radicalmente individual que el sujeto experimenta de modo *«individualísimo»*⁴⁹⁹. En este sentido vivir es todo lo que *«somos y hacemos»*⁵⁰⁰. De este modo, para Ortega, la vida radica en encontrarse no tanto *con* el mundo, sino *en* el mundo:

*«Vivir es encontrarse en el mundo [...]. Por esto podemos representar "nuestra vida" como un arco que une el mundo y yo; pero no es primero yo y luego el mundo, sino ambos a la vez».*⁵⁰¹

El planteamiento de Ortega elabora una teoría de la realidad y el modo en que ésta se despliega en la relación que el hombre establece con ella. Una de las constataciones fundamentales que hace Ortega, en el tema que aquí no ocupa, es el carácter de perspectiva que adquiere la inserción del hombre en el mundo:

*«La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración».*⁵⁰²

concluido». Cf. *La buena vida. Visita guiada por las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, 2ª Ed., p. 8.

⁴⁹⁶ «El yo ha gozado de una carrera brillante. No podrá quejarse. No puede ser más. Y sin embargo, se queja – y se queja con razón. Porque al tragarse el Mundo, el yo moderno se ha quedado sólo, constitutivamente sólo». Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *¿Qué es filosofía?*, en *Obras completas*, vol. VII, p.390.

⁴⁹⁷ «En suma, señores, que al buscar con todo rigor y exacerbando la duda cuál es el dato radical del Universo, que hay indudablemente en el Universo, me encuentro con que hay un hecho primario y fundamental que se pone y asegura a sí mismo. Este hecho es la existencia conjunta de un yo o subjetividad y su mundo. No hay el uno sin el otro. Yo no me doy cuenta de mí sino como dándome cuenta de objetos, de contorno». Ibid., p.403.

⁴⁹⁸ Ibid., p.405.

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ Ibid., p.413.

⁵⁰¹ Ibid., p.416.

⁵⁰² Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *"Verdad y perspectiva"*, en *Obras Completas*, Tomo II, p.19.

La única forma posible que el hombre tiene de acercarse al mundo es a través de la perspectiva, que es única e intransferible:

«Que vida humana, en sentido propio y originario, es la de cada cual vista desde ella misma; por tanto, que es siempre la mía –que es personal».⁵⁰³

Sin embargo, la perspectiva no se da en el vacío, sino que viene condicionada por la circunstancia. En esta articulación de la estructura de la realidad, Ortega introduce un tercer elemento: el yo. De este modo, el “yo” no es un mero elemento pasivo que forme parte de la circunstancia, sino que consiste en hacer, es decir, elabora la vida, el proyecto humano. En este sentido, la circunstancia, no tiene mayor valor sino cuando existe un sujeto que la vive:

*«Al haber vida humana –dije – hay ipso facto dos términos o factores igualmente primarios el uno que el otro y, además inseparables: el hombre que vive y la circunstancia o mundo en que el hombre vive».*⁵⁰⁴

Esta posición del hombre frente al mundo se desenvuelve en el hacer. El hombre está ocupado en el hacer, cuestión que nos conduce hacia el concepto de *finalidad*:

*«Pero ese “encontrarse” es, desde luego, encontrarse con algo del mundo. Yo consisto en ocuparme con lo que hay en el mundo y el mundo consiste en todo aquello de que me ocupo y nada más [...]. La ocupación que somos ahora radica en y surge por un propósito – en virtud de un para, de lo que vulgarmente se llama una finalidad».*⁵⁰⁵

La vida se presenta entonces como “*quehacer*”, orientado por la finalidad que viene marcada por la voluntad de *propósito* y de *decisión*:

*«Vivir es constantemente decidir lo que vamos a ser. ¿No perciben ustedes la fabulosa paradoja que esto encierra? ¡Un ser que consiste, más que en lo que es, en lo que va a ser; por tanto, en lo que aún no es!».*⁵⁰⁶

La vida del hombre se va constituyendo a partir de esa capacidad que tiene de elegir entre distintas *posibilidades* que se le ofrecen en cada momento. Ortega puntualiza que estas posibilidades no son ilimitadas, sino que se ven condicionadas por la *circunstancia* concreta en la que se desenvuelve nuestra existencia. De este modo, la determinación a la que el hombre se ve sometido viene impuesta por la circunstancia. Sin entrar en mayores disquisiciones en torno a la categoría de circunstancia en Ortega, podemos ver como esta caracterización, en la que la circunstancia adquiere un cariz de limitación, nos presenta la existencia humana

⁵⁰³ Cf. “El hombre y la gente”, en *Obras completas*, tomo VII, p.114.

⁵⁰⁴ Ibid., pp.115 –116.

⁵⁰⁵ Ibid., pp.428 y 430.

⁵⁰⁶ Ibid., p.419.

como *arrojada* en el mundo, con la connotación de desamparo que este término adquiere:

*«Cabe renunciar a la vida, pero si se vive no cabe elegir el mundo en el que se vive. Esto da a nuestra existencia un gesto terriblemente dramático. Vivir no es entrar por gusto en un sitio previamente elegido a sabor, como se elige el teatro después de cenar –sino que es encontrarse de pronto, y sin saber cómo, caído, sumergido, proyectado en un mundo incanjeable, en este de ahora».*⁵⁰⁷

Un sitio en el que se está arrojado es caótico, en el sentido de inhóspito, es decir, inhabitable. Ortega invierte la tesis de Heidegger. La postura del autor alemán se puede concretar en cinco puntos fundamentales: 1) El hombre es un ser que habita; 2) El habitar se refiere a un modo de desplegar la existencia creando relaciones con el entorno; 3) El hombre construye porque previamente habita; 4) El habitar es poético, lo que hace a la vida auténticamente humana⁵⁰⁸. En cambio, para Ortega, el hombre no habita el mundo, sino que se encuentra simplemente en la tierra⁵⁰⁹. Para Ortega, los animales se encuentran localizados en zonas concretas de la tierra porque se encuentran en sus medios. Sin embargo, el hombre carece de habitat propio, ya que encuentra desperdigado por todo el planeta⁵¹⁰. Por esto la tierra es para el hombre inhabitable. El hombre tiene, por tanto, que construirse ese habitar que no le viene dado de un modo primigenio. En un contexto semejante, el hombre vive su existencia como arrojada en un entorno inhóspito. El hombre vive una relación desajustada con el entorno. De ahí, la importancia que Ortega da a la técnica como el modo que el hombre tiene para superar ese desajuste⁵¹¹. Todo lo que de modo inmediato rodea la existencia del hombre –objetos, personas, valores, sociedad, etc. – se presenta como distinto, ajeno a lo que constitutivamente es el hombre y, a la postre, amenazante:

«Esta circunstancia en que tenemos que estar y sostenernos es nuestro contorno material, pero también nuestro contorno social, la sociedad en la que nos hallamos. Como este contorno es, a fuer de tal, lo otro que el hombre, algo distinto, extraño, ajeno a él, estar en la circunstancia no puede significar un pasivo yacer en ella formando parte de ella. El hombre no forma parte de su circunstancia: al contrario se encuentra siempre ante ella, fuera de

⁵⁰⁷ Ibid., p. 417.

⁵⁰⁸ Cf. *Bauen, Wohnen, Denken*, en *Vorträge und Aufsätze*, Werke, Pfullingen, 1959, pp. 145 -163.

⁵⁰⁹ «Primero: originariamente el hombre se encuentra, sí en la tierra, pero no habita -wohnt- en ella. Es precisamente lo que le diferencia de los demás seres -mineral, vegetal y animal». Cf. *El mito del hombre en torno a la técnica*. Anejo: "Entorno al coloquio de Damstadt, 1951", en *Obras Completas*, vol. IX, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 639 -640.

⁵¹⁰ «El hecho de que el hombre habite donde quiera, su planetaria ubicuidad, significa, claro está, que carece propiamente de "habitat", de un espacio donde sin más, pueda habitar. Y, en efecto, la Tierra es para el hombre originariamente inhabitable -unbewohnbar». Cf. Ibid., p. 640.

⁵¹¹ «El hombre no está adscrito a ningún espacio determinado y es, en rigor, heterogéneo a todo espacio. Sólo la técnica, sólo el construir -bauen- asimila el espacio al hombre, lo humaniza. Pero todo esto, entiéndase, relativamente. A pesar de todos los progresos técnicos, no puede decirse, hablando con rigor, que el hombre "habite" -"wohnet". Lo así llamado es deficiente, aproximativo y, como todo en el hombre, utópico». Ibid.

*ella y vivir es precisamente tener que hacer algo para que la circunstancia no nos aniquile».*⁵¹²

De la carencia de ajuste con el medio nace la necesidad de construir para lograr un cierto bienestar⁵¹³. La técnica aparece como un medio para transformar la naturaleza y no tanto como un medio en el que se trae a la presencia lo oculto en el sentido de Heidegger, tal como señalábamos unas páginas más arriba⁵¹⁴. En cambio, en Heidegger, la idea de habitar se refiere a la creación de vínculos con el entorno que a priori no se presenta inhóspito, sino como un elenco de posibilidades que se le brindan al hombre como una trama que sustenta su existencia:

*«El habitar primigenio implica en el hombre el hecho de hallarse inmerso en tramas de ámbitos y estar sometido a la ley según la cual todo ser ambital debe desplegarse ambitalmente a través de la fundación de ámbitos nuevos y el acrecentamiento de los ya existentes».*⁵¹⁵

Desde un planteamiento gnoseológico, Sartre se sitúa en la misma línea que Ortega. El *existencialismo*, frente al *pensamiento existencial*, interpreta el distanciamiento entre el hombre y lo real como una forma de *alejamiento y escisión*⁵¹⁶. En este sentido, la realidad externa al hombre no podría ser integrada nunca dentro del proyecto de vida y permanecería siempre como algo extraño y enfrentado al sujeto. Esta relación provoca que el hombre se encuentre en una situación de extrañamiento y carencia⁵¹⁷. Este es el problema que se encuentra Sartre al analizar la intencionalidad de la conciencia humana para articular una teoría del conocimiento. Para Sartre, la conciencia se proyecta hacia algo exterior a ella. La conciencia no es una introyección del objeto en su interior, sino una proyección fuera de sí⁵¹⁸. El conocimiento se

⁵¹² Cf. "Entorno a Galileo", en *Obras Completas*, vol. V, p.123.

⁵¹³ «Y, en efecto, la Tierra es para el hombre originariamente inhabitable -unbewohnbar. Para poder subsistir intercala entre todo lugar terrestre y su persona creaciones técnicas, construcciones que deforman, reforman y conforman la Tierra, de suerte que resulte más o menos habitable. El habitar, el wohnen, pues, no precede en el hombre al construir, el bauen». Cf. "El mito del hombre en torno a la técnica. Anejo: Entorno al coloquio de Darmstadt, 1951", en *Obras Completas*, vol. IX, p. 640.

⁵¹⁴ Ver apartado Capítulo 6, el apartado *Significado y sentido de la técnica*.

⁵¹⁵ Cf. LÓPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 474.

⁵¹⁶ «De aquí se sigue que el "ensimismamiento" provocado por la opacidad del entorno hostil no implica un ahondamiento en lo real, antes provoca un mayor alejamiento del mismo, pues se trata de un distanciamiento realizado en la línea de la espacialidad empírica. La única vía para ganar un modo de distancia frente a la realidad que grane un modo de inmediatez eminente es comprometerme en un género de actividad que no signifique un salir de mí hacia el otro y hacer entrar al otro en mí, sino que constituya la interferencia creadora de los ámbitos que forman el ser del sujeto y el del objeto». Cf. LÓPEZ QUINTAS, ALFONSO: *La metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 471.

⁵¹⁷ «Esta situación doble, ser una parte de la naturaleza y sin embargo estar precisamente el hombre frente a ella, sólo puede producirse mediante un extrañamiento. Así pues, este ser, precisamente el hombre, no sólo es extraño a la naturaleza sino que ha partido de un extrañamiento». Cf. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: "El mito del hombre en torno a la técnica", en *Obras Completas*, vol. IX, p. 620.

⁵¹⁸ «Esta conciencia (de) sí no debe ser considerada como una nueva conciencia, sino como el único modo de existencia posible para una conciencia de algo. Así como un objeto extenso está constreñido a existir, según las tres dimensiones, así también una intención, un placer, un dolor no podrían existir sino como conciencia inmediata (de sí mismos). El ser de la intención no puede ser sino conciencia; de lo contrario, la intención de la conciencia». Cf. SARTRE, JEAN PAUL: *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, Altaya, Madrid, 1993, p.23. [Trad. Cast. Juan Valmar].

establece a partir de una tensión dilemática que confronta lo que soy - *ser en sí* – con lo que no soy, *ser para sí*:

*«La característica de la ipseidad (Selbsheit) en efecto, es que el hombre está siempre separado de lo que él es para toda la amplitud del ser que él no es. El hombre se anuncia a sí mismo, a partir del horizonte: el hombre es un ser de lejanías».*⁵¹⁹

Conocer un objeto es saber que no soy ese objeto, que soy distinto y separado de él y que estoy fuera y distante de él. Este modo de entender la intencionalidad que se da en el conocer crea una distancia entre el objeto y la conciencia⁵²⁰, ya que la realidad reducida a su vertiente física se muestra siempre como externa. Esta escisión proviene de la indistinción ontológica entre el ser y el ente que convierte al hombre en *un ser de lejanías*. Pero esto hace que esta distancia produzca una escisión insalvable entre el hombre y el mundo, ya que este modo de acceso al conocimiento de los objetos Sartre lo hace extensible a otro tipo de realidades que, por su peculiar constitución, superan lo meramente físico (personas, valores, cultura, religión, etc). Todo se va a ver como algo que no soy yo mismo y que no me pertenece, es decir, como algo impuesto con lo que la persona se encuentra enfrentada. Al no respetarse el estatuto ontológico de ciertas realidades que precisan ser conocidas por vía de inmersión y participación, la realidad queda desdibujada a favor del absurdo, ya que en este caso es imposible crear vínculos con realidades diferentes al hombre y, por tanto, habitar⁵²¹. De aquí arranca precisamente la crítica de Heidegger a la técnica que se ha instalado en la indistinción más arriba señalada:

*«¿Sería posible eso, de que el hombre, que los pueblos en sus más grandes aventuras y maquinaciones, estén relacionados con el ente y, sin embargo, se hayan caído fuera del ser hace mucho tiempo y sin saberlo, y que ese fuera el fundamento último y más poderoso de su decadencia?».*⁵²²

Las consecuencias antropológicas de este planteamiento son de muy largo alcance, ya que si lo *distinto* a mí siempre va a ser *extraño*, el hombre se encuentra *arrojado* en el mundo, es decir, se halla en un entorno inhóspito al que no puede unirse con ninguna actividad que tenga sentido a no ser que él mismo lo funde desde un planteamiento absolutamente *subjetivista y relativista*. Esto nos presenta a un hombre *arrojado* en el mundo, abocado a una vida sin sentido y que a la postre proyecta una existencia absurda:

⁵¹⁹ Ibid., p.53.

⁵²⁰ «Por cierto, no puede negarse que la aprehensión del mundo como mundo es nihilizadora. Desde que el mundo aparece como mundo se da como no siendo sino eso. La contrapartida necesaria de una aprehensión es, pues, en efecto, la emergencia de la "realidad humana" en la nada». Ibid., p.54.

⁵²¹ «La proposición: el hombre habita en tanto que construye ha recibido ahora su sentido propio. El hombre no habita sólo en cuanto que instala su residencia en la tierra bajo el cielo, en cuanto que, como agricultor, cuida de lo que crece y al mismo tiempo levanta edificios. El hombre sólo es capaz de este contruir si construye ya en el sentido de la toma de - medida que poetiza. Propiamente el construir acontece en cuanto que hay poetas, aquellos que toman la medida de la arquitectónica, del almacén del habitar». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "Poéticamente habitó el hombre", en *Conferencias y artículos*, p. 176.

⁵²² Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 42. [Trad. cast. Angela Ackermann Pilari].

*«Emerjo solo y, en la angustia frente al proyecto único y primero que constituye mi ser, todas las barreras, todas las barandillas se derrumban, nihilizadas por la conciencia de mi libertad: no tengo ni puedo tener valor a que recurrir contra el hecho de ser yo quien mantiene a los valores en el ser; nada puede tranquilizarme con respecto a mí mismo; escindido del mundo y de mi esencia por esa nada que soy, tengo que realizar el sentido del mundo y de mi esencia: yo decido sobre ello, yo sólo, injustificable y sin excusa».*⁵²³

Ortega puntualiza que el hombre se encuentra en el mundo entre cosas que le son dadas y en virtud de las cuales elige. Pero esta serie de posibilidades se le presentan en forma de dificultad a resolver y como problema, de tal modo que define el mundo como *«maraña de asuntos o importancias en que el hombre está, quiera o no, enredado y el Hombre es el ser que, quiera o no, se halla consignado a nadar en ese mar de asuntos y obligado sin remedio a que todo eso le importe»*⁵²⁴. Por otro lado, las cosas se nos muestran de un modo *presente*, es decir, de un modo *actual*. Pero este modo presente de darse las cosas al que se refiere Ortega depende de manera inmediata de la perspectiva de cada cual.

Sin embargo, el hábito o la habitualidad permite completar la presencia de esas cosas que de un modo latente o velado se encuentran presentes de un modo constante. A este aspecto Ortega lo denomina *compresente*:

*«Y esto nos hace desembocar en una primera ley sobre la estructura de nuestro contorno, circunstancia o mundo. Esta: que el mundo vital se compone de unas pocas cosas en el momento presente e innumerables cosas en el momento latente, ocultas, que no están a la vista pero sabemos o creemos saber – para el caso es igual – que podríamos verlas, que podríamos tener en presencia».*⁵²⁵

Ortega nos habla de *presencia* desde el plano físico – sensorial, es decir desde la percepción de las cosas que nos salen al paso. Esta mecánica en el conocer obedece a la teoría de la realidad que el filósofo articula desde la concepción del hombre como *arrojado* frente a su *circunstancia*. Este modo peculiar de experimentar la existencia, a la postre, no le permite al hombre fundar ningún tipo de vínculo con la realidad entorno, tal como señalábamos más arriba en el caso de Sartre. De esta manera, se conocerá la realidad por *habitualidad*, pero crear hábitos no es lo mismo que habitar, como más adelante veremos. Habitar exige un compromiso mayor con lo real que supera la mera *rutina perceptiva*. Heidegger, en su conferencia *Bauen, Wohnen, Denken*, insiste en que el habitar adquiere sentido desde la creación de vínculos con el entorno de modo relacional:

«Pero "en la tierra" significa "bajo el cielo". Ambas cosas cosignifican "permanecer ante los divinos" e incluyen un "perteneciendo a la comunidad de los hombres". Desde una unidad

⁵²³ Ibid., p. 75.

⁵²⁴ Cf. *El hombre y la gente*, en *Obras Completas*, Tomo VII, p.116.

⁵²⁵ Ibid., p. 119.

*originaria pertenecen los cuatro -tierra, cielo, los divinos y los mortales -a una unidad».*⁵²⁶

Como se ha señalado con anterioridad, el conocimiento sobre lo real se adquiere cuando se alcanzan grados de auténtica presencia que superan lo meramente físico. Esto sucede cuando el hombre es capaz de integrar en su proyecto vital las posibilidades que el entorno le ofrece superando el simple optar entre una u otra. Habitar es *creación de mundo*, cuestión que supera el mero optar entre las posibilidades dadas⁵²⁷. Pero, la posibilidad de crear exige considerar la realidad como *apertura de posibilidades*, más que como límites impuestos a nuestras elecciones. Con este giro conceptual, el mundo, en estado de ofrecimiento, adquiere un sesgo positivo del que no participan las corrientes de pensamiento que no consideran al hombre *instalado en lo real*. De este modo, retomamos una corriente de pensamiento que en su articulación integra de manera definitoria el ser y el pensar. *La realidad es relacional* en el sentido de que se despliega en la interferencia *cocreadora* con el hombre. En este proceso es donde el hombre adquiere, por vía de *inmersión* en esa realidad, el conocimiento de la misma, de tal modo que puede adquirir grados de presencia cualitativamente más elevados que la mera presencia física. En palabras de López Quintás:

*«Nada hay más íntimo al hombre que aquello que colabora a su pleno logro, aquello que constituye el sentido de su propia realización como persona y el impulso para la misma».*⁵²⁸

Desde el enfoque antropológico de la arquitectura que aquí proponemos, podemos afirmar que *el hombre construye en la medida en que se construye, es decir, en la medida en que habita*⁵²⁹. Es necesario analizar más pormenorizadamente este aspecto, por la transcendencia que tiene en el enfoque crítico que sobre la Arquitectura Sagrada Contemporánea nos proponemos realizar.

⁵²⁶ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, p. 131.

⁵²⁷ «Habitar entraña para el hombre la forma suprema de amparo, porque al nivel de *cocreación de vínculos* que implica queda definitivamente desbordado por superación el plano en el cual tiene vigencia la escisión sujeto - objeto y los hombres se relacionan con los demás seres en función del afán ob-jetivista de poseer y manipular». Cf. LÓPEZ QUINTAS, ALFONSO: *La metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 477.

⁵²⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, Gredos, Madrid, 1977, p.30.

⁵²⁹ «En el mismo sentido que el edificar, solo que de otro modo, el pensar mismo pertenece al habitar, ya que éste implica ineludiblemente ambas actividades. El hombre debe "pensar para habitar", es decir, para fundar los ámbitos que constituyen su campo natural e ineludible de despliegue». Cf. LÓPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 488 - 489.

b) El hombre instalado en el mundo. El concepto de "religación" en Zubiri.

*«La gran tarea del pensamiento contemporáneo, la que le confiere su peculiar dramatismo y su innegable grandeza consiste en articular debidamente esta experiencia primaria de instalación».*⁵³⁰

Zubiri, en el análisis del ser del hombre, recorre un camino que va desde la *sustantividad* hacia la *personeidad*. El hombre, como animal de realidades, es un ser abierto a las cosas, cuestión que le capacita para hacer *proyectos*. El hombre se nos presenta de esta manera como una realidad personal, es decir, en esa realización de proyectos tiene que realizarse como persona. Esta realización se entiende a partir del concepto de *misión*:

*«El hombre se encuentra enviado a la existencia, o mejor dicho, la existencia le está enviada. Este carácter misivo si se me permite la expresión, no es sólo interior a la vida. La vida, suponiendo que sea vivida, tiene evidentemente una misión y un destino».*⁵³¹

De esta manera, el hombre experimenta una inquietud por la configuración de su ser, lo que hace que el hombre se sienta como *vertido* desde el trascurso de su vida hasta las ultimidades de sí mismo y del universo. Es en este contexto donde se nos presenta el concepto de religación:

*«Yo soy absoluto de un modo relativo. Y esta relatividad es la religación. Esta religación nos remite experiencialmente al poder de la realidad, y por tanto mi propia realidad es para mí algo enigmático. Y este carácter enigmático es vivido en forma de inquietud en cada uno de los instantes de mi vida personal».*⁵³²

El problema de la religación queda planteado desde el vivir mismo:

*«Es menester partir del análisis de la existencia humana».*⁵³³

Al volver la vista sobre la vida misma, ésta nos muestra la existencia del hombre como religada; es decir, la realidad personal que es el hombre se nos presenta como esencia abierta hacia las cosas. Pasemos a analizar más detenidamente en qué consiste ese fundamento antropológico que Zubiri denomina *religación*.

Existe una diferencia fundamental entre los seres vivos en general y el hombre. Los seres vivos se insertan en un medio y responden a éste a base de estímulos, sin ningún tipo de mediación inteligente. Se podría decir que están atrapados en su medio, esclavizados por sus instintos y estímulos. El hombre, en

⁵³⁰Ibid., p.25.

⁵³¹ Cf. ZUBIRI, X.: *Naturaleza, Historia y Dios*, Alianza, Madrid, 1987, p. 427. (De aquí en adelante NHD)

⁵³² Cf. ZUBIRI, X.: *El hombre y Dios*, Alianza, Madrid, 1985, p.101. (De aquí en adelante HD)

⁵³³ Cf.NHD., p.410.

cambio, que no tiene medio; en lugar de este medio tiene lo que Zubiri denomina "mundo". El hombre es capaz de establecer distancia; cuestión que no es posible en el animal, ya que sus respuestas se encuentran totalmente ajustadas al medio. El hombre, en cambio, a través de decisiones debe ir configurando ese ajuste. Este mundo es un ámbito de realidad, articulado con estructura propia. Mediante su inteligencia, el hombre actúa en este mundo de un modo peculiar. El uso de la inteligencia, vertida hacia la realidad, ha permitido que el hombre se encuentre implantado en las cosas de un modo radicalmente distinto al de otras realidades. Zubiri matiza en numerosas ocasiones cómo el hombre está en el mundo, no arrojado, sino implantado:

*«Por lo pronto, yo preferiría decir que el hombre se encuentra, en algún modo implantado en la existencia».*⁵³⁴

En esta misma obra, añade más adelante: *«El hombre existe ya como persona, en el sentido de ser un ente cuya entidad consiste en tener que realizarse como persona, tener que elaborar su personalidad en la vida».*⁵³⁵ Por el hecho de estar implantado, instalado, el hombre no responde a meros estímulos, sino a realidades que de alguna manera se hallan insertas en el ámbito de la inteligibilidad. En este sentido, el hombre no es una realidad más entre todas las demás, sino un ser que realiza actos personales y se va haciendo a sí mismo libremente. El hombre participa de una libertad que los demás seres vivos no tienen al estar fusionados con el entorno, debido a su naturaleza instintiva y a su forma de relacionarse a base de estímulos.

Las notas que caracterizan al hombre le confieren unos rasgos peculiares:

- Control específico sobre las cosas.
- Un tipo de independencia especial respecto a ellas.
- La actividad del hombre está condicionada por las cosas y su posición respecto a ellas.
- El hombre puede realizar acciones singulares que llamamos actos libres, con una libertad no absoluta sino dentro de las posibilidades de que dispone. Para Ortega la circunstancia es más bien *limitadora* de la realización del hombre y adquiere un matiz más bien negativo. Sin embargo, la limitación, en Zubiri, toma el carácter de *posibilidad* que al hombre se le brinda para realizarse como persona, mostrando una vertiente más positiva que en Ortega.

En este sentido, la religación no consiste en una dimensión añadida a la naturaleza del hombre. *La religación pertenece a su persona*. Como persona, el hombre accede a la religación que de alguna manera le lanza hacia la búsqueda de su propio fundamento.

⁵³⁴ Cf. NHD., p.424.

⁵³⁵ Ibid., p. 727.

*«De ahí, que el hombre se vea inexorablemente lanzado siempre en la realidad y por la realidad misma "hacia" su fundamento».*⁵³⁶

Zubiri instala el problema de la religación en el problema de la realidad. La religación no es entendida como un proceso demostrativo, sino como el desarrollo de lo que inicialmente es una aprehensión simple.

El hombre se siente obligado a hacerse tanto en su línea natural como en su línea personal, pero se trata de dos niveles diferentes. El segundo nivel es el desarrollo biológico, el plano fisiológico. En este nivel se encuentran también los animales. Pero el segundo nivel se encuentra en el plano de la realidad. Aquí, el hombre como realidad personal, necesita de algo, como una fuerza que lo impulsa en su vida personal. Pero, ¿en qué consiste esa fuerza? Esta fuerza es la que hace que existamos. Estamos obligados a existir porque precisamente estamos religados a lo que hace existir. Este vínculo del ser humano es la religación. Para Zubiri la religación no es la obligación de hacer, más bien es el reconocimiento de lo que "hace que halla":

*«Este hacer que halla existencia no se patentiza en una simple obligación de ser. La presunta obligación es consecuencia de algo más radical: estamos obligados a existir porque, precisamente, estamos religados a lo que nos hace existir».*⁵³⁷

Para Zubiri, la religación es una dimensión formalmente constitutiva de la vida humana. Sólo en esta dimensión de *ultimidad* que es la *fundamentalidad* y la religación aparecen las raíces últimas de lo que es la vida humana. Por tanto, para Zubiri, la religación no es una nota característica que el hombre tiene, es decir, un agregado, sino que *es algo que es*:

*«La religación no es sino el carácter de la realidad humana actualizado en los actos que ejecuta».*⁵³⁸

Pero hay que advertir que la religación no se refiere únicamente al hombre, es decir, no sólo religa al hombre, sino que religa al mundo entero, incluso al universo material. Como el mismo Zubiri indica: *«La religación no es algo que afecte al hombre, a diferencia, y separadamente, de las demás cosas, sino a una con todas ellas. Por esto afecta a todo»*⁵³⁹. La existencia, por tanto, no es *arrojada*, sino *religada* en su raíz. El hombre se ve "implantado" en la realidad de un modo peculiar; por lo que inevitablemente se pregunta por su particular modo de implantación y por su fundamento. La cuestión del fundamento se convierte así en la *radical cuestión antropológica*. Se llama religación a esta consistencia metafísica de la realidad humana. La realidad humana religada es una visión del fundamento en el hombre y del hombre en el fundamento.

⁵³⁶ Cf. "El problema teológico del hombre", en AAVV: *Teología y mundo contemporáneo. Homenaje a K. Rahner en su 70 cumpleaños*, Editado por A. Vargas Machuca, Universidad Pontificia de Comillas y Ediciones Comillas, Madrid, 1975, p.59.

⁵³⁷ Cf. NHD., p.5.

⁵³⁸ Cf. NHD., p.411.

⁵³⁹ Cf. NHD., p. 429.

El ser humano, nos dice Zubiri, es un ser «abierto a las cosas» y «perdido entre ellas», pero tiene el privilegio de poder volver sobre sí mismo para encontrarse «consigo mismo»:

*«Y así como el estar abierto a las cosas nos descubre, en este estar abierto, que “hay” cosas, así también el estar religado nos descubre que “hay” lo que religa, lo que constituye la raíz fundamental de la existencia».*⁵⁴⁰

Aquí, abocamos a una pregunta fundamental: ¿Qué es lo que fundamenta? ¿Cuál es el fundamento de la religación?

El hombre es un ser que ejecuta actos; estos actos que ejecuta sobre las cosas, sobre los hombres y la realidad de sí mismo los ejecuta como persona, y esto le ha modelado de manera decisiva. Mediante estos actos, el hombre va tomando posición frente a lo que Zubiri llama *ultimidad*.

Los actos humanos modulan la naturaleza y la personalidad del hombre según el contenido de estos actos. Mediante ellos, el hombre va tomando posición a través de sus decisiones. Estos actos personales tienen propiamente un carácter último y decisivo:

*«En cuanto persona, pues, el hombre está constitutivamente enfrentado con el poder de lo real, esto es, con la ultimidad de lo real».*⁵⁴¹

La ultimidad es, por tanto, fundante de nuestra actuación personal:

*«Sólo por lo cual y desde lo cual es en sus actos aquello que puede ser, que tiene que ser y que, efectivamente es».*⁵⁴²

Se puede decir igualmente que la ultimidad es lo religante. De ahí que la religación sea la unidad en cuanto persona humana religada y de la ultimidad en cuanto fundamento y apoyo de la actuación personal del hombre. Nos encontramos con la religación como una actitud radical del hombre. Esta actitud es la versión del “yo” que va cobrando una cierta figura, que se va moldeando, como se señalaba anteriormente, en los actos que ejecuta, es decir, se trata de la configuración de su ser. La realidad sustantiva que es la persona humana está desde sí misma vertida a una propia realización:

«La vida es ir tomando posesión de su propia realidad en cuanto tal. En definitiva la persona se va haciendo “viviendo”. La vida es realización personal. Y esta realización se lleva a cabo ejecutando acciones. Las acciones no son la vida sino que, por el contrario, la vida se va plasmando en acciones y sólo por esto tales acciones

⁵⁴⁰ Cf. NHD., p.410.

⁵⁴¹ Cf. “El problema teológico del hombre”, p.58.

⁵⁴² Cf. NHD., p.424.

*son vitales: las acciones son vitales porque son la posesión de sí mismo».*⁵⁴³

El transcurso de la vida no es sino el correr de los actos del hombre. Los actos están ordenados a configurar mi propio ser, con lo que se introduce la noción de vida como *misión*:

*«No es que la vida tenga misión, sino que es misión».*⁵⁴⁴

Esta afirmación de Zubiri se debe a que la realidad, desde este planteamiento, nos fuerza a ir configurando nuestro propio ser. El hombre no vive pura y simplemente desde las cosas, sino desde la realidad de lo real, porque lo que hace el hombre en su vida es disponer de sí mismo como algo suyo, cosa que no es posible sino desde la realidad. De la realidad le viene al hombre su apoyo para ser persona. Se trata, como vemos, de un planteamiento bien diferenciado de la circunstancia ortegiana. Aquí la realidad es *posibilitante* más que *limitadora*:

*«El carácter de la realidad en las acciones es pues el ser de apoyo para ser persona. Y este apoyo tiene un carácter muy preciso: consiste en ser fundamento de persona».*⁵⁴⁵

El hombre se apoya en la realidad misma, es decir, se encuentra *instalado* en ella. Zubiri determina de una forma muy precisa en qué consiste esta forma de apoyo en que el hombre tiene que sostenerse para irse realizando entre otras cosas. El apoyo que supone esta realidad se despliega en tres momentos: el momento de *ultimidad*, el momento de *posibilitación* y el momento de *imposición*:

1.- Ultimidad: Con este término se refiere Zubiri a la realidad como ultimidad a la que el hombre está religado consciente e inconscientemente:

*«En primer lugar, la realidad, entendido no como cosa real, sino como la formalidad del “de suyo”, es algo último en mis acciones; último no tan sólo respecto de las cosas, sino de las acciones de mi persona».*⁵⁴⁶

Decir que algo es real es lo último que se puede decir de ello y lo más transcendental. De esta manera, sólo cuando nos enfrentamos a lo real, llegamos a lo último.

2.- Momento de posibilitación: La realidad ofrece al hombre “posibilidades” para desarrollarse. Es en este momento de realidad donde podemos apreciar el cariz positivo que le supone al hombre encontrarse *instalado* y no *arrojado* en el mundo. El hombre está llamado a desarrollarse. Gracias a estas posibilidades, el hombre se puede ir configurando como persona:

⁵⁴³ Cf. HD., 75

⁵⁴⁴ Cf. NHD., p.427.

⁵⁴⁵ Cf. NH., p.82.

⁵⁴⁶ Ibid., p.82

*«Todas las posibilidades, en tanto son posibilidades en cuanto son posibilidades para realizarme en una forma o en otra. De ahí que la realidad tenga un carácter posibilitante: es lo que posibilita precisamente que mi realidad sea humana. Toda posibilidad se funda en la realidad como posibilitante».*⁵⁴⁷

Es la realidad la que posibilita que el hombre vaya cobrando la figura de su ser. Si la determinación de los contenidos configuran humanamente a la realidad sustantiva, es debido a que son reales.

No es sólo que la realidad considerada como material posibilita últimamente todo lo que materialmente sea real, sino que es la realidad, fomalmente aprehendida, lo que posibilita al hombre su realización como persona.

3.- Momento de imposición: Como anteriormente se ha dicho, el hombre tiene que realizarse como persona. El verbo "tener" presenta aquí un carácter de imposición, de obligación. Zubiri nos viene a decir que no es que el hombre realice una acción u otra, sino que la realidad le impone que la realice. De esta manera, la realidad se muestra *imponente* e *impelente*, en cuanto obliga al hombre a su realización personal. Esta realidad se convierte en impulsora del hombre. Esta es una matización importante en Zubiri: *el hombre no sólo se realiza en la realidad sino por la realidad*. Se presenta la realidad como algo que se **le impone al hombre**:

*«La realización de mi persona como relativamente absoluta me está impuesta por la realidad misma. El hombre no sólo vive en la realidad y desde la realidad sino que el hombre vive también por la realidad. La realidad no es sólo última y posibilitante; es también impelente».*⁵⁴⁸

El que mi vida aparezca como mía y me comprometa a mí como realidad es un fenómeno formalmente humano y de índole metafísica. Responde al carácter imponente de la realidad. Estos tres momentos constituyen lo que Zubiri llama la "religación". Esto significa que *todo hombre es un ser religado*: *«La religación es una dimensión constitutiva de la persona humana»*⁵⁴⁹. Por esto, el hombre, lo sepa o no, lo quiera o no, tiene azarosamente que hacerse a sí mismo:

*«El hombre no es nada sin las cosas, sino que, por sí mismo, no "es". No hasta poder y tener que hacerse. Necesita la fuerza de estar haciéndose. Necesita que le hagan a sí mismo. Su nihilidad ontológica es radical; no sólo no es nada sin cosas y sin hacer algo con ellas, sino que por sí sólo, no tiene fuerza para estar haciéndose, para llegar a ser».*⁵⁵⁰

En este "hacerse" no hay una simple *obligación de existencia*, sino una religación con la realidad, como ultimidad fundamentante que es lo que nos hace

⁵⁴⁷ Ibid., p.83

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ Cf. *El problema teológico del hombre*, p.58.

⁵⁵⁰ Cf. HD., p.109.

existir como tales hombres. Hemos visto hasta ahora que la realidad en su triple momento de ultiidad, posibilitación e imposición, entendida dentro de la religación, se nos muestra como algo que nos domina, algo dominante. En palabras de Zubiri: *«La realidad es desde este punto de vista el fundamento último, posibilitante e impelente de mi realidad personal. Esta fundamentalidad de lo real es lo que constituye el poder de lo real, la dominancia de lo real en tanto que real. Y esta dominancia domina mi realidad personal no por casualidad sino por apoderamiento»*.⁵⁵¹

c) Aproximación a la Antropología relacional. Clave para entender la arquitectura.

El concepto zubiriano de religación nos ha permitido esbozar una forma peculiar de ver al hombre *instalado en el mundo*. Desde el momento en que consideramos al hombre como una esencia abierta que se configura por la relación que puede y debe establecer con la realidad, entendemos que resulta posible que el hombre *“habe”* en el mundo. Precisamente, ésta es una de las claves que moviliza Bachelard cuando aborda el tema del espacio:

«Desde nuestro punto de vista, desde el punto de vista del fenomenólogo que vive de los orígenes, que el ser es “lanzado en el mundo” es una metafísica de segunda posición. Salta por encima de los preliminares donde el ser es el ser –bien, en que el ser humano es depositado en un estar bien, en el bien – estar asociado primitivamente al ser».⁵⁵²

Este enfoque antropológico moviliza una serie de categorías que permanecían ocultas para el tema que estamos tratando de exponer en este apartado. Desde el principio, estamos intentando desentrañar esa relación peculiar e íntima que se da entre la arquitectura y el fundamento antropológico de la persona. Ahora podemos afirmar que, en la medida en que el hombre funde relaciones con el entorno contribuyendo a la constitución de ser, así construirá edificios que sean capaces de convertirse en *imagen y proyección de esa existencia*. Paul Valéry, con una gran intuición, en su reflexión entorno a la arquitectura parte de la cuestión antropológica: *«construir es construir – se, “conocerse a sí mismo”»*.⁵⁵³ Lejos de tratarse de una afirmación mistérica, si la entendemos en el contexto de la obra, vemos que apunta hacia la relación estrecha que se da entre el construir y la configuración del ser personal del hombre. En esta misma línea, Saint Exupéry parece no distinguir premeditadamente entre el desarrollo de la vida personal y la construcción arquitectónica en un juego metafórico sumamente sugerente:

«Porque yo os lo digo: la torre, la ciudad o el imperio crecen como el árbol. Son manifestaciones de la vida puesto que precisan del hombre para nacer. Y el hombre cree calcular. Y cree que la razón gobierna la erección de sus piedras, cuando la ascensión de esas piedras nace primero de su deseo. Y la ciudad está contenida en él,

⁵⁵¹ Ibid., p.108 –109.

⁵⁵² Cf. *La poética del espacio*, p.37.

⁵⁵³ *Eupalinos o el arquitecto*, p.30.

*en la imagen que lleva en el corazón, como el árbol está contenido en su simiente. Y sus cálculos sólo sirven para vestir un deseo. E ilustrarlo».*⁵⁵⁴

La arquitectura nos conduce hacia la compresión radical y profunda del ser del hombre, al tiempo que le da cuerpo expresivo. Esta afirmación nos obliga a hacer una serie de matizaciones.

Sin embargo, la primera caracterización de la arquitectura que de inmediato nos sale al paso es la que hace especial hincapié en la *defensa*, es decir, en la protección frente al contorno amenazante:

*«La relación entre el ser humano y la naturaleza es una relación ambivalente, de amor - odio, acercamiento – rechazo, temor – explotación y respeto – desprecio. [...] La arquitectura es, en gran medida, el fruto material de este proceso ambivalente, y la construcción transforma la agresión de la naturaleza en refugio, cobijo del ser humano frente a ella».*⁵⁵⁵

En este sentido, el origen de la arquitectura puede parecer individualizador y aislacionista. El hombre se protege de un entorno inhóspito que le amenaza. Esta caracterización obedece a una articulación filosófica en la que la existencia humana se nos presenta como *arrojada* en el mundo. En 1979, Juan Navarro Baldeweg realiza el proyecto de *La casa de la lluvia* que se transforma tanto en una escultura como en una casa construida en Lierganes (Cantabria). Este proyecto incide sobre el origen mismo de la casa como algo que surge para protegernos de las inclemencias de un medio hostil:

*«Es la lluvia un atributo de la casa? ¿Se explica la casa por la lluvia?».*⁵⁵⁶

Sin restarle importancia a este planteamiento, podemos decir que se trata de un primer nivel de comprensión. Sin embargo, ésta es una caracterización elemental o primaria que alcanza toda su amplitud cuando dejamos que se despliegue el sentido del término *“proteger”* hacia el concepto *“cobijar”*. Si bien la *protección* se desenvuelve perfectamente en el plano físico como simple creación de barreras, esta caracterización es limitada para comprender la arquitectura con toda la amplitud que le confiere la visión desde la *antropología relacional* de la que venimos hablando. *“Cobijar”* implica amparar, y el amparo se instala en una trama relacional que se da desde el habitar auténtico. La arquitectura encierra al hombre y lo recubre físicamente, pero esto es posible porque previamente ha tenido que salir al encuentro de los otros y de la realidad entorno para comprender su propio ser. El cerramiento físico que caracteriza la arquitectura es la forma en que se expresa la apertura existencial del auténtico ser del hombre:

⁵⁵⁴ Cf. Ciudadela, p.63.

⁵⁵⁵ Cf. SERRA, R., COCH, E., SAN MARTÍN RAMÓN: *Arquitectura y el control de los elementos*, Asociación Cultural Saloni, Barcelona, 1996, p. 21.

⁵⁵⁶ Cf. NAVARRO BALDEWEG, J., cit. por ÁLVAREZ REYES, JUAN A., en *La casa, su idea en ejemplos de la escultura reciente*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, Catálogo de la exposición celebrada en la Sala Plaza de España Enero -Marzo, 1997, p. 51.

*«¿Cuál es entonces la índole propia del ser auténtico? La cosa es bien sencilla: su existencia no radica en su relación consigo mismo, sino – y en este punto hay que poner el máximo énfasis – en su relación con el tú».*⁵⁵⁷

Bollnow, considerando que *«la espacialidad del hombre en conjunto se comprende como habitar»*⁵⁵⁸, a tenor de lo expuesto anteriormente, caracteriza cuatro modos fundamentales de relación con el espacio que se suceden en el transcurrir de la vida. El hombre comienza su existencia en una situación de confianza ingenua e irreflexiva con el espacio. Se trata de una situación de *amparo y acogimiento*. Según Bollnow, transcurrida esta etapa, al hombre se le revela el espacio como amenazante⁵⁵⁹. Este momento podría coincidir con la sensación de *arroyo* en el mundo, de la que más arriba hablamos. De esta situación se deriva un tercer momento que consiste en la *«construcción de una casa»*⁵⁶⁰ como espacio íntimo, propio, lejos de las amenazas de lo externo. No obstante, para el autor citado, éste es un estado incompleto de creación, ya que, el hombre debe hacer un mayor esfuerzo por tratar de establecer *«un amparo distinto, abierto, en el que la espacialidad ingenua resulta reconstruida en un plano superior»*⁵⁶¹. A este aspecto se refiere precisamente Saint – Exupéry cuando explica que el hombre no debe adormilarse en la aparente seguridad y comodidad que suponen los espacios ya creados. El proceso de creación de espacio, en el nivel antropológico en que nos estamos moviendo, es una tarea permanente y esforzada que constituye una exigencia del ser del hombre:

*«Porque he descubierto otra verdad: vana es la ilusión de los sedentarios que creen poder habitar en paz en sus moradas, porque toda morada está amenazada ».*⁵⁶²

*El hombre se encuentra radicalmente vinculado al mundo en el que desarrolla su existencia. Con este mundo puede establecer vínculos y relaciones cargadas de sentido que le permiten desarrollar su persona de una forma plena y satisfactoria. Partir de esta constatación es lo que nos permite superar una existencia absurda*⁵⁶³. *El hombre, en este sentido, se nos presenta como una realidad abierta que tiene que completar su ser personal a partir de la integración de la realidad circundante en su proyecto vital. En palabras de Jaspers:*

⁵⁵⁷ Cf. EBNER, FERDINAND: *La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos*, Caparrós Editores, Madrid, 1995, p.25. [Trad. Cast. José María Garrido].

⁵⁵⁸ Cf. *Hombre y Espacio*, p. 249.

⁵⁵⁹ *«El hombre crece, desde el inicio de su vida, en ese ritmo de amparo y de frustración, de invalidez que necesita de la tutela y de vigorosa e inesperada respuesta al reto cruel del abandono. Es la dosificación justa de este ritmo lo decisivo. Como decisivo es también -nunca me cansaré de subrayarlo - el carácter transaccional del proceso».* Cf. ROFF CARBALLO, JUAN: *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid, 1973, p.28.

⁵⁶⁰ Cf. BOLLNOW, O., p.270.

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Cf. *Ciudadela*, p.39

⁵⁶³ *«Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo».* Cf. CAMUS, ALBERT: *El mito de Sísifo*, en *Obras Completas*, Vol. I, Alianza, Madrid, 1996, 1ª reimpresión, p. 216. [Trad. Cast. Luis Echávarri].

*«El hombre es más que un vaso solamente. Si él no hace más que percibir lo transmitido se extinguirá en ello. Sólo al abrazarlo y poseerlo íntimamente llega a ser él mismo».*⁵⁶⁴

Para poder crear estos vínculos se exige la existencia de una distancia diferente a las que hemos esbozado más arriba. No se trata de una distancia de alejamiento respecto a lo real , ni de una fusión, sino de una distancia de perspectiva que permita establecer una relación de diálogo creador con el entorno. Este será el modo en que el hombre pueda establecer relaciones valiosas cargadas de una profunda significación y, a la postre, de sentido. La realidad circundante podrá alcanzar para nosotros un alto grado de presencia ya que, si el hombre es capaz de vincular la distancia con la inmediatez, podrá establecer y establecerse en la trama de relaciones que entretejen su existencia:

*«Sólo una forma de inmediatez que es potenciada por un modo de distancia ambital puede granar en un género auténtico de presencia [...]. Cuando la distancia es excesiva, la toma de contacto cognoscitivo se torna imposible. El conocimiento humano se da en una situación intermedia entre la distancia de lejanía y la inmediatez de fusión».*⁵⁶⁵

Si queremos realizar una labor auténtica de hermenéutica arquitectónica, deberemos partir del fundamento de la antropología relacional.

- El topoanálisis; paso previo para entender la definición ambital de arquitectura.

a) Espacio e intimidad

En este nivel de análisis, nos encontramos con una serie de autores – Bollnow, Bachelard, Norberg –Schulz, etc. - que se han centrado en el estudio del espacio como estructura que se establece y se entiende desde el despliegue de la existencia del hombre. En este sentido, conceptos como "centro", "recorrido", "lugar", "territorio", "camino"... cobran una importancia capital. La filosofía contemporánea ya no se plantea el problema del espacio como un "objeto" de estudio; lo analiza a la luz de la relación que el hombre establece con su entorno. Heidegger, por ejemplo, en El Ser y el tiempo, al abordar el tema del espacio no lo hace desde la estructura del mismo, sino que trata de desentrañar mediante los términos de lejanía, vecindad, continuidad, etc., cómo se puede llegar a comprender el despliegue de esta realidad:

«El "mundo circundante" no se dispone en un espacio previamente dado, sino que su específica mundanidad articula en su significatividad el plexo de conformidad de una correspondiente

⁵⁶⁴ Cf. *Filosofía*, vol. I, Revista de Occidente, Madrid, 1958, p.457. [Trad. Cast. F. Vela].

⁵⁶⁵ Cf. LÓPEZ QUINTÁS: *Metodología de lo suprasensible*, Vol. II. *El triángulo hermenéutico*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y letras, Palma de Mallorca, 1975, 2ª Ed., p. 69 – 70.

totalidad de sitios señalados por el "ver en torno". Este mundo descubre siempre la espacialidad del espacio inherente a él». ⁵⁶⁶

*El análisis espacial se despliega desde el vivir cotidiano del hombre*⁵⁶⁷. En esta aproximación, el "yo" concreto, el ser personal que se desenvuelve en el mundo, adquiere una dimensión fundamental, ya que es a partir de esta realidad desde donde se entiende el espacio:

*«Por lo tanto, el espacio resulta determinado por ese punto del "aquí, ahora", en virtud de que pienso que la claridad fenoménica de mi "estar aquí ahora", de mi "existir", tiene un valor que no está absolutamente limitado de mi estar aquí [...]. Yo "estoy aquí ahora", pero no puedo prescindir de mi "haber estado antes y en otro lugar", de lo cual también tengo conciencia»*⁵⁶⁸.

De este modo, estos autores van desentrañando la peculiar relación que el hombre establece con el entorno y cómo estas relaciones modifican y, a la postre, definen cualitativamente el espacio que permite el despliegue existencial del hombre. De ahí que Bachelard escriba:

«En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz. Nuestras encuestas merecerían en esta orientación, el nombre de "topofilia". Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados [...] son espacios "ensalzados"». ⁵⁶⁹

Bachelard nos habla de "espacio feliz", Bollnow, de "espacio vivido", Merleau-Ponty, de "espacio de vida"... Todos ellos tienen en común que se refieren a un espacio que emerge y se define en la medida en que se convierte en *íntimo*. El análisis topológico comienza por el entorno más inmediato y cómo éste se torna íntimo. Bollnow, en este sentido, extiende su análisis fenomenológico a elementos tan cotidianos como la puerta, la ventana, la cama, etc., lo que le lleva a tratar elementos que aparecen con ese modo peculiar de espacialidad que se crea a partir de la *intimidad: la casa, el sendero, la patria, la región...* Se puede producir un error cuando decimos que ciertas realidades cobran una espacialidad peculiar al convertirse en íntimas. La intimidad, tal como la entendemos, no se refiere tanto a la definición clásica como algo interno u oculto, ya que desde este plano no podríamos afirmar que una región, por ejemplo, le es íntima a una persona. Mounier se plantea un interrogante sumamente interesante para el tema que aquí nos ocupa:

«¿Cómo es que las cosas y las estrellas y los hombres se convierten en mi carne, hasta tal punto que el dejar un amigo, una cosa amada, una tierra, produce un desgarramiento más doloroso que separarme

⁵⁶⁶ Cf. *El Ser y el tiempo*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993, p. 119. [Trad. Cast. José Gaos].

⁵⁶⁷ «El "ser ahí" mismo es "espacial" por lo que respecta a su "ser en el mundo"». Ibid.

⁵⁶⁸ Cf. ARGAN, G.C., p. 157.

⁵⁶⁹ Cf. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, 2ª reimpresión, 1998, p. 27-28. [Trad. Cast. Ernestina de Champurcin].

*de un miembro? Es que ese ambiente dado o elegido lo habré elegido una vez como se escoge un amigo o lo habré dado todo lo que se da a un amigo, el tesoro de lo que tiene un valor para mí. Muy por encima de la simbiosis, más alto aún que el dominio, la relación del hombre personal con su medio es una asunción, una elevación».*⁵⁷⁰

Cuando hablamos de intimidad, lo hacemos considerando que ésta se fundamenta en la posibilidad que tiene el hombre de incorporar otro tipo de realidades diferentes a él en su proyecto vital. El hombre, como realidad abierta, es capaz de integrar otras realidades de tal modo que las hace suyas hasta el punto de convertirlas en íntimas:

*«La intimidad es el momento de suidad que va afectando a todos los fenómenos en cierto nivel de la vida del hombre»*⁵⁷¹

*Zubiri insiste en que no hay que confundir, como se ha venido haciendo hasta ahora, entre las cosas que «son internas, pero no íntimas».*⁵⁷²

La atención no está centrada en el espacio que analiza la geometría; apunta hacia otro nivel de realidad que se hace presente en cuanto que el hombre es capaz de crear vínculos íntimos con el entorno en el que se encuentra⁵⁷³. Pero estas relaciones que hemos denominado de intimidad deben ser aclaradas si no queremos caer en equívocos.

La persona constituye su ser, como se ha señalado anteriormente, a medida que ejecuta sus actos:

*«La figura con que en cada acto vital el hombre perfila la imagen o la figura, la configuración concreta de esa personeidad, es la personalidad. Lo que el hombre justifica es su personalidad, porque eso es lo que está definiendo en cada uno de los actos de su vida, y para eso es igual que se tome un solo acto o totalidad de la vida».*⁵⁷⁴

En este sentido, el hombre realiza una labor de autoapropiación, ya que el hombre se reafirma a sí mismo incorporando la realidad en torno, en forma de posibilidades, a su proyecto vital. De esta manera, estas realidades pasan a ser "suyas", ya que pasan a formar parte de la constitución de su ser. Por tanto no se refiere a lo más oculto e interno que hay en el hombre, sino a la apropiación de las posibilidades que el hombre incorpora en su vida, a través de las diversas elecciones, y que van configurando su ser personal:

⁵⁷⁰ Cf. *Tratado del carácter*, cit. por GAËTAN PICON, *Panorama de las ideas contemporáneas*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958, p.63. [Trad. Cast. Gonzalo Torrente].

⁵⁷¹ Cf. ZUBIRI, X.: *Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza, Madrid, 1992, p.332.

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ *«El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado».* Cf. BACHELARD, G., p. 28.

⁵⁷⁴ Cf. ZUBIRI, X.: *Sobre el hombre*, p.360.

*«En este sentido, la intimidad es el acto segundo de la persona como propiedad, como autopropiedad».*⁵⁷⁵

De ahí, que al entrar en relación con una realidad determinada, un cuadro, una institución, un edificio, etc., el hombre pueda alcanzar un grado de intimidad con dicha realidad mayor, incluso, que las personas que lo hicieron posible. Aquí está la clave que nos permite comprender el análisis topológico que conduce a Bollnow a conceptualizar el espacio alejándose de los planteamientos de la geometría⁵⁷⁶. El espacio se define desde la actividad vital que realiza el hombre. Eso lo que le confiere unas características peculiares:

- En este espacio existe una centralidad que viene definida por la persona que lo vivencia. No se trata de un espacio organizado a partir de un eje de coordenadas, sino que, según el singular despliegue de la existencia del hombre, se definen unas determinadas direcciones:

*«Ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio. El espacio es, antes bien, "en" el mundo, en tanto que el "ser en el mundo", constitutivo del "ser ahí", ha abierto un espacio».*⁵⁷⁷

- *Las regiones y los lugares no son simples divisiones, sino que se encuentran cualitativamente diferenciadas, lo que nos hace ver el espacio repleto de discontinuidades que vienen marcadas por el tipo de experiencia vital que lo define*⁵⁷⁸. Se trata de un espacio tensionado:

*«El espacio moderno es un espacio dimensional y direccional, en oposición al espacio renacentista, que es proporcional y simétrico»*⁵⁷⁹

- El espacio no se divide en partes, sino que se estructura por la articulación de lugares, que adquieren significaciones peculiares que dan expresión a la relación que establece el hombre con su entorno. En palabras de Bollnow:

*«No se trata de una realidad desligada de la relación concreta con el hombre, sino del espacio tal y como existe para el hombre y, de acuerdo con ello, de la relación humana con este espacio, pues ambas cosas son imposibles de separar».*⁵⁸⁰

⁵⁷⁵ Ibid., p.134.

⁵⁷⁶ «Del mismo modo que en relación con el tiempo se ha distinguido entre el tiempo matemático, abstracto, susceptible de ser medido con un reloj, y el tiempo "vivenciado" concretamente por un hombre vivo, así también hablando del espacio se puede distinguir entre el espacio abstracto de los matemáticos y físicos y el espacio humano "vivenciado concretamente». Cf. *Hombre y Espacio*, p.23.

⁵⁷⁷ Cf. HEIDEGGER, M.: *El Ser y el Tiempo*, p.127.

⁵⁷⁸ «En el lugar nuevo encontramos un espacio carente de significado, al menos para nosotros es así; por nuestra estancia llenamos el espacio con nuestros significados y relaciones sentimentales». Cf. BOLLNOW, O. FRIEDRICH: *Hombre y Espacio*, Labor, Barcelona, 1969, p.71. [Trad. Cast. Jaime López de Asiain y Martín].

⁵⁷⁹ Cf. ARGAN, G.C., p. 158

⁵⁸⁰ Cf. BOLLNOW, O., p.25.

Por esto mismo, Bollnow no nos habla de tipos de espacio sino más bien de aspectos del espacio⁵⁸¹, ya que estos se despliegan como múltiples caras de nuestra experiencia en el mundo. De este modo, nos habla de espacio hodológico, espacio de actuación⁵⁸², espacio diurno y espacio nocturno, espacio ambiental⁵⁸³, espacio de convivencia, etc., que no deja de ser una imagen del espacio que se hace plenamente real, ya que da cuerpo a una experiencia única y peculiar que el hombre establece en relación con lo real. Estamos acostumbrados a abordar el tema de la intimidad desde el decurso temporal, más que desde el aspecto espacial de la vida humana, debido fundamentalmente a que entendemos que ésta se constituye a partir de una serie de momentos que podríamos situar con cierta precisión en el transcurrir de la vida de una persona. Sin embargo, desde los análisis que venimos realizando, la génesis de la intimidad recae con mayor fuerza en el espacio, es decir, en relaciones espaciales que el hombre contribuye a crear con el espacio y que definen su existencia en origen:

*«Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios».*⁵⁸⁴

En la analítica existencial del ser que Heidegger realiza adquiere, como es sabido, fundamental importancia la noción del ser como “ser –en –el – mundo” (Dasein), como ser espacial: «El “ser ahí” mismo es “espacial” por lo que respecta a su ser en el mundo»⁵⁸⁵. Esto significa estar abierto a la comprensión del ser desde una situación, o encontrarse determinado y proyectado a un número indefinido de posibilidades. En este sentido, Heidegger, al abordar el tema de la espacialidad de la existencia humana, trata en todo momento de evitar encontrarse constreñido por las relaciones espaciales que habitualmente maneja el pensamiento científico-técnico. Desde estos parámetros, las nociones espaciales de distancia, orientación, acercamiento, etc., van emparejadas al carácter de “apropiación” e incorporación a la experiencia vital del hombre. Por esto mismo, el entorno, el paraje, etc., no son tanto estructuras con una representación tridimensional frente a las que nos encontramos, sino que adquieren una dimensión peculiar, ya que se constituyen en la medida en que el hombre los hace suyos. De ahí que Heidegger nos diga que esta peculiar espacialidad del paraje viene marcada por «el carácter de familiaridad que no sorprende»⁵⁸⁶. La espacialidad del mundo se va desplegando y se descubre en la apropiación de las posibilidades que van constituyendo la existencia del hombre:

«La espacialidad sólo se deja descubrir sobre la base del mundo, porque el espacio contribuye a constituir el mundo, respondiendo a

⁵⁸¹ Ibid., p.175.

⁵⁸² «Con esto me refiero en general a todo espacio en que el hombre se encuentra morando (en el sentido más amplio), dedicado a una actividad razonable, trabajando o descansando».Ibid., p.186.

⁵⁸³ «La condición anímica del hombre determina el carácter del espacio que le rodea, y el espacio repercute entonces en su temple anímico. Todo espacio concreto en que se encuentra el hombre, sea espacio interior o exterior, tiene por así decirlo, sus cualidades humanas, y éstas, en cuanto caracteres simplísimos, condicionan las experiencias de estrechez y amplitud». Ibid., p.207.

⁵⁸⁴ Cf. BACHELARD, G.: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1998, 2ª reimpresión en España, p.39. [Trad. Cast. Ernestina de Champourcin].

⁵⁸⁵ Cf. *El ser y el Tiempo*, p. 119.

⁵⁸⁶ Ibid., p.119.

*la esencial espacialidad del "ser ahí" mismo debida a su fundamental estructura del ser del mundo».*⁵⁸⁷

A la luz de lo anterior, podemos decir que la articulación de la noción de espacio se encuentra en el campo de irradiación de la creación de relaciones de intimidad con el entorno⁵⁸⁸.

Gaston Bachelard, en esta misma línea, establece una diferencia clave para comprender cómo se origina de manera genética, en interrelación con el entorno, la imagen de espacio. Una vez más partimos de la experiencia fenomenológica. Resonancia y repercusión serían dos aspectos que apuntan a sendos niveles de apropiación de la realidad. Bachelard centra este análisis en la experiencia poética, argumentando que la resonancia se refiere a la primera impresión. La experiencia de un fenómeno nos capta en un primer nivel que él denomina resonancia. Pero existe un segundo momento en que esa realidad la hacemos nuestra, la incorporamos a nuestro ser. Si bien el autor francés se centra en la experiencia poética, nosotros consideramos que esta caracterización es análoga a la que se da en los procesos que nos conducen a crear relaciones de intimidad, tal como más arriba señalábamos y entre los que se encuentra la creación del espacio de vida:

*«Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubieramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí la expresión crea ser».*⁵⁸⁹

La relación que se establece entre despliegue de la existencia, intimidad y creación de espacio es una de las claves para entender el por qué de la arquitectura y la razón oculta que se encuentra en el origen de los estilos arquitectónicos. Cuando Bachelard dice que «la casa es nuestro rincón del mundo»⁵⁹⁰, está apuntando a esta relación. Entiende la casa como cosmos, ya que se trata de una realidad que toma cuerpo a partir de una relación primigenia y radical que el hombre establece con el mundo. Bachelard se refiere a este tipo de relación peculiar que el hombre contribuye a fundar al tiempo que construye su ser personal, como la creación de «lazos antropocósmicos»⁵⁹¹. La imagen que mejor expresa esta relación es la casa como hogar, ya que en ella de manera especial se

⁵⁸⁷ Ibid., p.129.

⁵⁸⁸ «Las casas las hacen quienes las habitan y, tendríamos que añadir, quienes deberían morar en ellas. Aquellos que nos faltan y de los cuales sentimos su ausencia. Pero, además, sería necesario resaltar que, más allá del espacio físico, de la construcción, nuestra casa es aquel lugar en el que momentáneamente estamos, las habitaciones cambiantes a las que nos obligan a recluirnos, los pisos y apartamentos de alquiler que vamos recorriendo como etapas que hay que cubrir no se sabe bien para qué y por qué. Nuestras casas nos son extrañas porque nosotros mismos nos somos extraños». Cf. ÁLVAREZ REYES, JUAN ANTONIO: "Algunas ideas e imágenes con forma de casa", en *La casa, su idea en ejemplos de la escultura reciente*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, Catálogo de la exposición celebrada en la Sala Plaza de España Enero -Marzo, 1997, p. 12.

⁵⁸⁹ Cf. O. c., p.15.

⁵⁹⁰ Cf. O.c., p.34.

⁵⁹¹ Ibid.

densifica la existencia. De ahí que el autor francés se refiera a la creación de espacio por analogía a la creación de un hogar:

«Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa»⁵⁹².

Existen numerosos ejemplos dentro de la investigación artística actual ante el problema de la fundamentación antropológica del construir. La casa como



Izquierda, Isidro Blasco. "Y cuando desperté todavía se podía ver el cielo azul a través del techo". 1996.

Derecha, Pello Irazu. "Dreambox" (La Casa). 1994.

arquetipo que integra la relación que existe entre identidad, memoria, modos de habitar y construir se ha convertido en centro de reflexión en el que confluyen diversas disciplinas artísticas como la escultura y la arquitectura. La exposición que se realizó entre enero y marzo de 1997 en Madrid (Sala Plaza de España), en la que desde la casa como construcción se presentaban diversas interpretaciones sobre la relación que establece el hombre con el medio en que habita, es una buena muestra de esta preocupación. Algunos ejemplos de esta exposición nos muestran la importancia de esta relación. Eva Lootz (Viena, Austria, 1940), nos propone dos esculturas consistentes en pequeñas casitas sobre una balancín y unos esquís respectivamente que muestran la inestabilidad del lugar sobre el que habitamos. Las casas con ruedas que se pueden transportar de Ricky Rekalde (Pamplona, 1963) o Catherine Harang (Chalonnnes sur Loire, 1970) plantean el problema de la existencia arrojada como nomadismo, movilidad y desarraigo. Los materiales quebradizos y frágiles -cajas de fruta, cajas de embalar... - que Florentino Díaz (Fresnedoso de Ibor, Cáceres, 1954) utiliza para la construcción de sus esculturas reitera la idea de un mundo «en el que nuestra vida no es sino un proyecto siempre inconcluso para habitarlo»⁵⁹³. El blanco utilizado en las construcciones de madera y escayola de Pedro Cabrita Reis (Lisboa 1956) utilizando formas arquetípicas -

⁵⁹² Ibid. p.35.

⁵⁹³ Cf. ÁLVAREZ REYES, JUAN ANTONIO: *La casa, su idea en ejemplos de la escultura reciente*, p. 51.

círculo, cuadrado...- asociadas a sentimientos nos hablan del carácter íntimo y privado de la casa, hasta el punto de convertirla en impenetrable. Manuel Saiz (Logroño 1961) interpreta el desajuste existencial del hombre contemporáneo proponiendo una exposición que lleva por título Conforme a la lógica una casa en la que todo está invertido -el suelo en el techo, la base en la parte superior...-. Isidro Blasco (Madrid, 1962) presentó una exposición titulada El apartamento en la que nos



Catherine Harang. "Sin título". 1994.

muestra unas construcciones caóticas, destartaladas que

recuerdan los intentos vanos que Buster Keaton realiza por construir una casa prefabricada en uno de sus primeros cortos One Week (1920). Es interesante detenernos en esta relación por la luz que arroja sobre el tema que aquí nos ocupa. Buster Keaton intenta construir una casa prefabricada que le envía por correo un antiguo pretendiente de la que se va a convertir en su mujer y con la que pretende habitar la casa. El antiguo pretendiente manipula las instrucciones y a Buster Keaton le resulta imposible realizar la obra de un modo coherente, lo que da como resultado un edificio absolutamente destartalado. Como colofón el mismo tren que trajo las piezas la arrasa. La destrucción de la casa coincide con el final de la relación de la pareja. La imposibilidad de construir se da unida a la inexistencia del habitar. Este corto nos habla de un modo pesimista ante la falta de alternativas de un mundo que parece desvanecerse. Isidro Blasco incide sobre esta relación al presentarnos construcciones en las que la casa aparece fragmentada, "desquiciada". La estructura parece encontrarse en estado de descomposición.



Buster Keaton: "One Week" (1920). Fotogramas de la película.

b) El espacio y la elaboración de imágenes

Este espacio creado se piensa como imagen poética, según Bachelard, ontológica en el sentido aquí planteamos:

«La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en

*su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad de recuerdo y de imagen».*⁵⁹⁴

A nuestro entender, esta evocación, si bien se desenvuelve en el plano de lo poético, alcanza el orden del ser, en cuanto que la imagen se convierte en resonancia de la estructura profunda que presenta el espacio⁵⁹⁵. La capacidad resonante que posee la imagen no puede ser sustituida por los conceptos abstractos de la lógica, ya que en este nivel gnoseológico se opera de un modo absolutamente diferente al de los postulados de la matemática⁵⁹⁶. Heidegger abunda en esta diferencia fundamental:

*«Lo dicho poetizando y lo dicho pensado no son nunca lo mismo. Pero lo uno y lo otro pueden, de distintas maneras, decir lo mismo. Pero esto sólo se consigue si se abre de un modo claro y decidido el abismo que hay entre poetizar y pensar. Esto ocurre siempre que el poetizar es alto y el pensar es profundo».*⁵⁹⁷

Por esto insiste en que el tema del espacio debe plantearse a partir de unos conceptos renovados:

*«Lo decisivo en la comprensión del problema ontológico del espacio estriba en arrancar la cuestión del ser del espacio a la estrechez de los conceptos del ser de que por azar se dispone, rudos encima los más, y en traer los problemas del ser del espacio, tanto en lo referente al fenómeno mismo cuanto a las varias espacialidades fenoménicas, al camino del esclarecimiento de las posibilidades del ser».*⁵⁹⁸

La imagen poética se nos aparece como lugar en el que de forma tensionada se da un adensamiento de la profundidad de lo real. Para Guardini, el hombre contemporáneo ha perdido esta capacidad y no puede descubrir la realidad en su origen, optando por una vía gnoseológica errónea:

*«En realidad, por este camino el hombre enferma, pues su ser interno no puede vivir, en última instancia, de conceptos y aparatos, sino únicamente de imágenes».*⁵⁹⁹

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ «La esencia de la imagen es dejar ver algo [...]. Por esto, las imágenes poéticas son imaginaciones (Ein – Bildungen), en un sentido especial: no meras fantasías e ilusiones, sino imaginaciones (resultado de meter algo en imágenes), incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar». Cf. «Poéticamente habitó el hombre», en *Conferencias y artículos*, p.175.

⁵⁹⁶ «Con esto llegamos a un problema urgente de nuestros días. Uno de nuestros poetas lo ha expresado diciendo que el hacer de ésta (a quien se refiere) es un “hacer sin imagen”. En el curso de la Edad Moderna “las imágenes” han ido desapareciendo cada vez más, siendo sustituidas por conceptos abstractos, organizaciones formales, instalaciones de máquinas. [...] Nosotros no existimos ya dentro de imágenes. Las imágenes intuitas han sido sustituidas por conceptos; las imágenes personificadas, por aparatos; los ritmos vivientes, por divisiones mecánicas del tiempo, y así sucesivamente. ¿Qué significado tiene todo esto?». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento religioso*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1965, pp. 77 – 78. [Trad. Cast. Andrés –Pedro Sánchez Pascual].

⁵⁹⁷ Cf. «Qué quiere decir pensar», en *Conferencias y artículos*, p.121.

⁵⁹⁸ Cf. *El Ser y el Tiempo*, p.129.

⁵⁹⁹ Ibid.

Se trata de un tema ampliamente estudiado por la antropología filosófica. Aunque el lenguaje de conceptos que maneja la ciencia parezca imponerse como garante de la explicación racional del mundo, el hombre no puede obviar que se encuentra necesariamente integrado en una constelación simbólica de imágenes, que forman parte de su entramado cultural y son cognoscibles a partir de su propia racionalidad, que no tiene porque coincidir con lo que se entiende por racionalidad científica:

*«El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico [...]. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial».*⁶⁰⁰

Por esto, es un error tratar de reducir la complejidad de la explicación de lo real a las posibilidades cognitivas que ofrece un único tipo de lenguaje. Para poder abordar el tema haciendo justicia a la realidad, tendremos que considerar que existen otros tipos de lenguaje que, no por operar de modo diferente al método científico, se sitúan en un orden jerárquico inferior. A esto nos referimos cuando indicamos que el hombre debe recuperar su capacidad de “ver imágenes”:

*«El lenguaje ha sido identificado a menudo con la razón o con la verdadera fuente de razón, aunque se echa de ver que esta definición no alcanza a cubrir todo el campo. En ella, una parte se toma por el todo: pars pro toto. Porque junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; junto al lenguaje lógico o científico, el lenguaje de la imaginación poética».*⁶⁰¹

Esta aparente disyunción que se da entre imagen y concepto se viene arrastrando desde el origen mismo de la filosofía. En forma de mito, se nos plantea este dilema gnoseológico. Nos referimos al mito de Narciso y Eco. En este relato se nos cuenta el presagiado y triste final de Narciso. Todo se articula en torno a la relación que se establece entre Eco y Narciso que bien podrían representar a la palabra y la imagen. Eco es incapaz de penetrar en el mundo de Narciso por su propia limitación:

*«¡Cuántas veces quiso acercársele con palabras zalameras y dirigirle cariñosas súplicas! Su naturaleza se lo impide y no le permite empezar, pero –eso sí le permite– estar presta para esperar sonidos a los que devolver sus palabras».*⁶⁰²

En un intento de encontrarse con Narciso, Eco se ve rechazada y se recluye en el bosque y las cuevas, es decir, en lo oculto. Narciso tratará de encontrarse a sí

⁶⁰⁰ Cf. CASSIRER, ERNST.: *Antropología filosófica*, FCE, Madrid, 1997, 2ª reimpresión, p. 47. [Trad. Cast. E. Imaz].

⁶⁰¹ Ibid.

⁶⁰² Cf. OVIDIO: *Metamorfosis*, Alianza, Madrid, 1995, Libro III, [375 –379], p.132. [Trad. Cast. A. Ramirez de Verger y F. Antolín].

mismo en su imagen y fundirse con ella. Descubrir que él y su imagen son de naturaleza absolutamente diferente le llevará a la locura y la posterior muerte. Es de sumo interés observar cómo, más adelante, Eco sólo responde a la imagen de Narciso de manera resonante:

*«Con todo, cuando ella lo vio, aunque irritada y resentida se compadeció, y cuantas veces el desdichado muchacho decía ¡ay!, ella repetía con sus voces resonadoras ¡ay!, y cuando aquél se golpeaba los brazos con sus manos, también ella devolvía idéntico sonido de golpes».*⁶⁰³

A través de imágenes poéticas, el mito nos da una serie de claves para entender esta polémica. El lenguaje juega con conceptos que se articulan para dar explicación al mundo en derredor, pero que poseen un ámbito de explicación diferente a aquel en que se desenvuelven las imágenes que, por su aparente ambigüedad, parecen formar parte de una gnoseología inferior:

*«¿Para qué intentas en vano atrapar fugitivas imágenes? Lo que buscas no existe; lo que amas apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. No tiene entidad propia; contigo vino y contigo permanece; y contigo se alejaría si tú pudieras alejarte».*⁶⁰⁴

Por otro lado, la imagen tiene la capacidad de adensar la trama relacional en la que se desenvuelven los conceptos. Esta capacidad locuente que posee la imagen y que penetra hasta lo más profundo de lo real nos la muestra el mito con la transformación de Narciso en pura imagen al morir:

*«Y ya preparaban la pira, el blandir de antorchas y las andas; pero el cuerpo no aparecía; en vez de su cuerpo, encuentran una flor amarilla con pétalos blancos alrededor de su cáliz».*⁶⁰⁵

Ésta es precisamente la capacidad resonante que posee la imagen. Se trata de modos diversos de dar expresión a la complejidad de lo real, modos que operan con unos mecanismos propios que no se excluyen:

*«La imagen pintada tiene aún sobre la palabra el privilegio mismo de las cosas, que es decir con una línea, con un color, lo que necesitaría tratados para explicarse de palabra. Y esto es porque toca en nosotros regiones que la palabra no alcanza nunca, pero donde se prepara y se constituye, sin embargo, toda palabra. A la mirada le toca aislar lo que nombra la voz».*⁶⁰⁶

Esta caracterización nos plantea una distinción que más arriba veníamos anunciando: la diferenciación entre el espacio de la geometría clásica y el que se

⁶⁰³ Ibid., [494 –496], p. 135.

⁶⁰⁴ Ibid., [435 – 436], p. 133.

⁶⁰⁵ Ibid., [509 –510], p. 136.

⁶⁰⁶ Cf. PARIS, JEAN: *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, p. 113. [Trad. Cast. Eduardo Rincón].

alumbra desde los análisis topológicos⁶⁰⁷. Existen autores que llegan más lejos aduciendo que no se puede reducir la geometría a la lógica, ya que, para éstos, el hombre se representa el espacio a través de imágenes cuya elaboración no se ve sometida únicamente a los parámetros estrictos de la lógica. En la elaboración de esta imagen del espacio intervienen, en un primer momento, una serie de elementos que, desde la epistemología del espacio, se denominan infralógicos y que coinciden con los conceptos que movilizan los análisis topológicos –vecindad, exterioridad, interioridad, etc. -. Será a partir de esta primera elaboración cuando intervengan las operaciones lógicas:

«Las operaciones infralógicas no se hallan “por debajo” de la lógica por el hecho de que deben haber alcanzado un cierto grado de elaboración antes de que las operaciones lógicas puedan ejercerse»⁶⁰⁸.

Estas operaciones denominadas infralógicas elaboran nociones fundamentales, que lejos de formar parte de una categoría gnoseológica inferior por su aparente ambigüedad, contribuyen de manera decisiva a la elaboración de la imagen que nos formamos del espacio:

«[Nociones fundamentales] desde el punto de vista psicológico, y por lo demás prácticamente contemporáneas, son las de vecindad, separación, envolvimiento (o entorno) y orden».⁶⁰⁹

La psicología contemporánea explica cómo las imágenes no consisten únicamente en una representación de un objeto, sino que de alguna manera se encuentran en estado latente en el subconsciente y en el fuero interno de la persona⁶¹⁰. En la relación que se establece con el mundo éstas se actualizan y se configuran, al tiempo que determinan nuestra percepción:

«Por lo mismo que toda conciencia es conciencia de alguna cosa, la mirada no puede existir si no es en relación con una imagen que la determina, igual que a su vez ésta será determinada».⁶¹¹

⁶⁰⁷ «Sólo se puede dar cuenta adecuadamente del hecho geométrico distinguiendo en él al menos dos componentes: uno que se reúne con la intuición espacial y otro que se relaciona con el número y la aritmética. Estos componentes, por lo demás, se hallan ligados entre sí de una manera que será conveniente precisar». Cf. “Observaciones sobre la estructura de la geometría elemental”, en AAVV: *La Epistemología del espacio*, Ateneo, Buenos Aires, 1971, p.48. [Trad. Cast. Jorge A. Sirolli].

⁶⁰⁷ Ibid., p. 54.

⁶⁰⁸ Ibid., p.50.

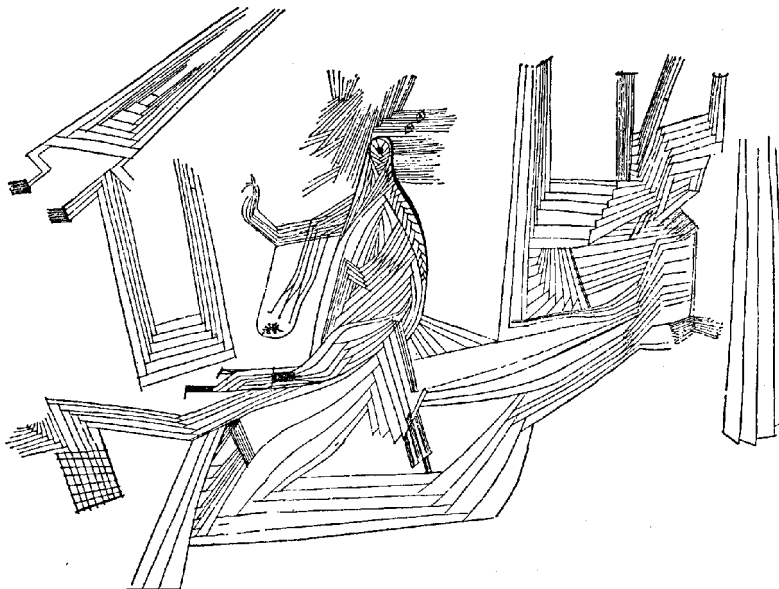
⁶⁰⁹ Ibid., p. 54.

⁶¹⁰ «En virtud de complicados procesos en que se ponen en juego los sistemas de alerta y de activación troncoencefálicos, nuestra sensibilidad no se limita a reflejar dócilmente lo que ocurre a nuestro alrededor. Los mecanismos atencionales se encargan de filtrar la información que nos llega, reforzando algunos de sus aspectos e ignorando o minimizando otros. Quizás el hombre no llegue a ser la medida de todas las cosas, pero lo es, no hay duda de su percepción. [...] En buena medida, nuestras percepciones son construcciones, no meros reflejos de lo que está fuera de nuestra mente. Exagerando un tanto las cosas, algún filósofo ha llegado a decir que lo que percibimos son nuestras propias ideas». Cf. PINILLOS, JOSE LUIS: *La mente humana*, Ediciones Temas de hoy, Madrid, 1991, 2ª Ed., pp. 123 y 125.

⁶¹¹ Cf. PARIS, J., p. 112.

Por esto, los autores más arriba citados, en sus análisis sobre el espacio, hacen especial hincapié en elementos que presentan una peculiar fuerza expresiva por su capacidad de adensar en forma de imagen las relaciones que dan cuerpo a la existencia del hombre: la casa, el camino, la puerta, el bosque, etc. En este sentido, Jean Piaget, desde sus estudios de epistemología del espacio, insiste en que el hombre piensa el espacio a partir de imágenes que se elaboran desde una conjunción del aspecto "sensible" y "perceptible" y un desarrollo interno que se articula a partir de nociones más bien topológicas y no tanto métricas:

*«La imagen no es una simple prolongación de la percepción, sino que implica un factor de imitación activa (e interiorizada), lo cual incluye ciertas relaciones entre su desarrollo y el de la inteligencia».*⁶¹²



Paul Klee: "Die Scene mit der Laufdenfen". Supresión del punto de vista único e introducción de la percepción dinámica del espacio a través del ojo móvil del observador que se desplaza. Dibujo, 1925. Tomado de S. Giedion.

A partir de aquí, podemos tratar de extraer una serie de conclusiones:

- Los múltiples planos existenciales del espacio no se agotan en la mera fisicidad, de tal modo que decir que el espacio es de lo que se ocupa la arquitectura es tanto como afirmar que la pintura consiste en óleos, acrílicos, carboncillos, etc.
- En arquitectura, el espacio se encuentra cualitativamente dinamizado.
- Existen tantos modos o aspectos espaciales como imágenes del espacio construye el hombre. En este sentido, sirva como ejemplo el análisis que

⁶¹² Cf. *La epistemología del espacio*, p. 17.

realiza Jean Paris sobre las miradas que se han dado del espacio, las cuales se fundan a partir de la imagen que el hombre en cada caso ha construido del espacio. De este modo, nos habla de la mirada directa del Cristo Pantocrator que obedece a la imagen de un espacio absoluto como insondable, infinito, etc., expresión de la diferencia cualitativa entre el espacio humano y el divino:

«Detrás, el espacio vacío o lleno de ser, donde nuestra mirada se hunde, viaja sin encontrar otro accidente que ese reflejo de infinito. Es un espacio abstracto, completamente diferente del nuestro, que supone tanto la extensión como la profundidad [...]. Ahora bien, este espacio insondable, inhumano, es el mismo que denotan los ojos de Dios sobre nosotros [...]. A mirada absoluta, espacio absoluto»⁶¹³.

La imagen del espacio que nutría la existencia del hombre religioso de esta época daba expresión al misterio inalcanzable e insondable de la divinidad. Esta imagen es fruto de la confluencia de una serie de factores históricos, religiosos, culturales, políticos, etc., que más adelante analizaremos pormenorizadamente. Únicamente diremos ahora que la imagen espacial de las iglesias bizantinas, tal como lo plantea Paris, se funda a partir de un interrogante: «Si El debe ser visible para ser adorado, pero decepciona al hacerse visible, ¿cómo salvarle de la impiedad o del ultraje? La solución será tan simple como prodigiosa: invirtiendo la relación del que mira hacia el que es mirado».⁶¹⁴

- Las imágenes del espacio se constituyen a partir del modo en que el hombre tiene de desplegar su existencia, a partir del diálogo que establece con el entorno⁶¹⁵.
- En la elaboración de la imagen del espacio intervienen una serie de elementos "marco" que coincidirían con el horizonte de Gadamer, la circunstancia de Ortega o las posibilidades de Zubiri. El hombre, por nacer en una época y contexto determinados, se ve inmerso en un contexto vital con unas determinadas posibilidades de comprensión que le sitúan en un horizonte. De esta manera la imagen del espacio que se construye desde los postulados de la física newtoniana es bien diferente al que nos ofrece la teoría de la relatividad de Einstein. Estos aspectos determinan el modo en el que el artista "mira" y la expresión que da a ese modo peculiar de mirar:

«Todo artista se halla con determinadas posibilidades "ópticas", a las que se encuentra vinculado. No todo es

⁶¹³ Cf. PARIS, J., p.17.

⁶¹⁴ Ibid., p.184.

⁶¹⁵ «¿Qué elementos concretos concurren a definir una concepción del espacio? Sin considerar el problema (que sería un problema puramente filosófico) de definir dicho concepto, tenemos que reconocer ante todo que un componente esencial de este concepto es la concepción del mundo, de la naturaleza en su relación con el individuo y con la sociedad humana, un aspecto que podemos llamar naturalista». Cf. ARGAN, G.C.: *El concepto de espacio en arquitectura. Desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, p.14. [Trad. Cast. Liliانا Rainis].

*posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos "estratos ópticos" ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística».*⁶¹⁶

- Sin embargo, la "imagen del espacio", si bien se encuentra condicionada por esta "determinación", se constituye de una manera fundamental en la medida en que el hombre entienda y realice su existencia. La historia de la arquitectura es un buen ejemplo de cómo el hombre en diferentes periodos ha entendido la trama relacional de su existencia de modos diversos creando una imagen del espacio propia en cada momento histórico y generada de manera autónoma y propia:

*«En efecto, no ocurre que porque una obra siga a otra la copie, sino, por el contrario, obras parecidas aparecen en lugares completamente separados, incluso a varios siglos de distancia. Las estructuras profundas de la imaginación no tienen nada que ver con las coyunturas exteriores; puede ser que sigan leyes secretas que chocan, sobre todo, por la variedad de sus excepciones».*⁶¹⁷

Veamos la repercusión de estas ideas desde el prisma de la arquitectura.

- El espacio existencial en arquitectura

*«Se puede observar toda la historia de la arquitectura examinando el diverso contenido ambiental de los interiores que ha producido.».*⁶¹⁸

a) La arquitectura del lugar

El historiador Dagoberto Frey y el arquitecto Rudolf Schwarz fueron quienes sentaron las bases para los desarrollos posteriores que han tratado de conceptualizar plenamente el espacio arquitectónico como *espacio existencial*.

Dagoberto Frey utiliza los conceptos de "*camino*" y "*meta*" para tratar de conceptualizar las estructuras espaciales como aquellas que deben ser experimentadas. Para este historiador, todas las construcciones arquitectónicas se articulan a partir de estos conceptos. La arquitectura es un camino que lleva implícitas las posibilidades de movimiento y va ritmando hacia la meta los movimientos a los que invita. Lo interesante de este planteamiento es que Frey trata

⁶¹⁶ Cf. WÖLFFLIN, HEINRICH.: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa – Calpe, Madrid, 1985, 9ª Ed., p. 34. [Trad. Cast. José Moreno Villa].

⁶¹⁷ Cf. PARIS, JEAN: p.189.

⁶¹⁸ Cf. BOLLNOW, O. FRIEDRICH: *Hombre y Espacio*, p.210.

de integrar en la explicación arquitectónica conceptos propios de la analítica existencial en el sentido de *recorrido*:

*«Toda arquitectura es una estructuración del espacio mediante una "meta" o un "camino". Cada cosa es un "camino" estructurado arquitectónicamente: las posibilidades específicas de movimiento y los impulsos hacia él como productos de la entrada en la serie de entidades espaciales han sido determinados previamente por la estructuración arquitectónica de aquel espacio y por lo tanto dicho espacio circundante es una "meta" y nosotros avanzamos hacia esa meta y partimos de ella».*⁶¹⁹

Rudolf Schwarz parte del análisis existencial de la persona, instalada en el mundo, y de como ésta desarrolla su existencia, para tratar de traducir estos esquemas a la construcción de iglesias. En 1938 publica su libro *Kirchenbau*, en el que analiza la construcción de un templo a partir de estas ideas. Así, podemos comprobar que el edificio queda dividido en una serie de zonas espaciales, cualitativamente diferenciadas que obedecen a la aplicación de este análisis a la existencia del hombre que termina por desembocar en el ámbito de lo teológico. De este modo, nos encontramos con seis zonas claramente diferenciadas dentro de una iglesia:

- 1) *"Círculo sagrado"*: Comprende la zona que se encuentra alrededor del altar;
- 2) *"Principio sagrado"*: Se trata de la iglesia en los diferentes tiempos;
- 3) *"Cáliz luminoso"*: Es la zona que se encuentra cercana al altar pero no pertenece a la primera zona;
- 4) *"Sagrado camino"*: Sería el conjunto de los fieles que se reúnen en asamblea y que parecen permanecer en camino;
- 5) *"Cáliz oscuro"*: Las estaciones de la cruz;
- 6) *"Cosmos sagrado"*: Son los caminos de la parroquia y de la iglesia hacia Dios.

Lo interesante de este análisis, tachado en no pocas ocasiones de místico y esotérico, radica precisamente en la transposición de esquemas teológicos para la organización espacial del templo. Es decir, nos encontramos con un intento de definición del espacio que parte del análisis existencial. Norberg - Schulz recoge esta tradición y aporta una definición de espacio arquitectónico que se despliega desde la comprensión del entorno humano. Si bien, sus análisis se sitúan en la tradición teórica de la arquitectura del espacio, desde un primer momento trata de superar el encorsetamiento teórico que supone tomar únicamente en cuenta la vertiente física del mismo:

«Las formas espaciales en arquitectura no son ni euclidianas ni einsteinianas. En arquitectura, forma espacial significa lugar,

⁶¹⁹ Cf. FREY, DAGOBERTO: *Grundlegend zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, cit. por NORBERG - SCHULZ, CHRISTIAN: *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975, 1ª Ed., p.16. [Trad. Cast. Adrian Margerit].

recorrido y área, o sea la estructura concreta del ambiente humano»⁶²⁰.

Según este autor, el espacio arquitectónico se entiende como una concretización de la trama de relaciones que, a modo de tejido, constituye la existencia del hombre⁶²¹. El hombre, en esta urdimbre relacional, es donde encuentra su orientación en el cosmos:

«Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades con los objetos; los numerosos hilos se entretajan y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo».⁶²²

Norberg – Schulz, tal como ocurría con los autores anteriormente citados, distingue diversos tipos de espacio: *espacio pragmático de acción física, espacio perceptivo de orientación inmediata, espacio existencial, espacio cognitivo del mundo físico y espacio abstracto*. El espacio existencial que es desde el que se genera la arquitectura obedece, como señalamos antes, a *«la imagen estable del ambiente»⁶²³*.

Este análisis parte de la constatación de que el hombre tiene capacidad y posibilidades de crear relaciones cargadas de sentido con el entorno y aportar cierto orden en un mundo aparentemente caótico. Esta es la razón por la que el hombre se ha preocupado de crear espacio como lugar de reconocimiento de sí mismo y de cómo piensa ese entorno, es decir de su *"imago mundi"*.⁶²⁴

Por esto mismo, Norberg- Schulz hace especial hincapié en las nociones de *"centro", "lugar", "camino", "hogar", "territorio"*, ya que estos conceptos se refieren al modo en el que el hombre *espacializa* su existencia. La articulación de estos conceptos permite la superación de la noción de espacio como algo meramente físico. El lugar no es un punto localizado en el espacio euclidiano, sino que es *«donde experimentamos los acontecimientos más significativos de nuestra existencia»⁶²⁵*. Se trata de centros de confluencia de la trama relacional que nos ofrece la posibilidad de sentirnos instalados y orientados en el mundo⁶²⁶. Las referencias religiosas y mitológicas en este sentido son muy diversas: los antiguos griegos que situaban el centro del mundo en Delfos, los Zigurat, la kasba del Islam,

⁶²⁰ Cf. NORBERG - SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de las formas significativas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1973, p.7. [Trad. Cast. Alcina González Mallavile y Antonio Bonano].

⁶²¹ *«El espacio arquitectónico puede definirse como una "concretización" del espacio existencial. El "espacio existencial" es un concepto psicológico que denota los esquemas que el hombre desarrolla, en interacción con el entorno para progresar satisfactoriamente».* Ibid., p. 46.

⁶²² Ibid., p.7.

⁶²³ Ibid., p.12.

⁶²⁴ *«Desde tiempos remotos no sólo se ha actuado en el espacio, se ha percibido espacio, se ha existido en el espacio y se ha pensado acerca del espacio, sino que también se ha creado espacio para expresar la estructura de su mundo como una real "imago mundi"».* Ibid., p.12.

⁶²⁵ Ibid., p.22.

⁶²⁶ *«El hombre no se siente amparado sino cuando dentro del cauce del esquema "apelación-respuesta", está cofundando esforzadamente ámbitos de relación con las realidades que hacen posible su autodespliegue».* Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.272.

etc⁶²⁷. La noción de “centro del mundo” no se circunscribe únicamente al centro geográfico del mismo, sino que se erige como centro de confluencia de máxima *tensión existencial*, es decir, se trata del punto de fuerza donde, de modo relacional, las realidades que sustentan la existencia del hombre confluyen. De este modo, Mircea Eliade nos habla cómo el “eje del mundo”, simbolizado en las diferentes culturas por una montaña sagrada, un totem, una columna, etc., es el núcleo donde confluyen diferentes vertientes de lo real:

*«Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una “abertura” por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos – Tierra, Cielo, regiones infernales – se ponen en comunicación».*⁶²⁸

La creación escultórica contemporánea – piénsese en Chillida, por ejemplo – se encuentra instalada en la reflexión sobre la creación de lugares. Heidegger, en comentario a la obra de Chillida, nos dice que *«el lugar permite en cada momento un entorno, en cuanto que él reúne en éste las cosas de acuerdo a una mutua pertenencia»*⁶²⁹. La escultura en este sentido juega un papel análogo al del totem o poste sagrado, buscando la sacralidad perdida, capaz de instaurar un lugar. Por esta razón las obras realizadas por Chillida se sitúan en lugares significativos que se suelen encontrar en los límites – acantilados, montañas, roquedos, etc., - donde con una especial significación se vive la confluencia relacional de diversos elementos (cielo, tierra, dioses y mortales).

Esta simbología que Eliade analiza en el estudio de las religiones nos recuerda el modo relacional que Heidegger nos propone para mirar la realidad. Son bien conocidos los análisis que hace de una ermita, las botas de una campesina o una jarra. Algo que tienen en común estos análisis es que nos hablan de estas obras del hombre como fruto de la *confluencia* de diversas realidades⁶³⁰. Estos elementos que se integran para dar cuerpo a estas nuevas realidades son, en palabras de Heidegger, *los mortales, la tierra, el cielo y los dioses*, cuya confluencia e integración se expresa con una palabra de difícil traducción al castellano (*das Geviert*):

«Pero “en la tierra” significa “bajo el cielo”. Ambas cosas cosignifican “permanecer ante los divinos” e incluyen un “perteneciendo a la comunidad de los hombres”. Desde una

⁶²⁷ «Por todas partes reencontramos el simbolismo del Centro del mundo, y es dicho simbolismo lo que, en la mayoría de casos, nos hace inteligible el comportamiento tradicional respecto al “espacio en que se vive”». Cf. ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Barcelona, Punto Omega, 1981, 4ª Ed., p.39. [Trad. Cast. Luis Gil].

⁶²⁸ Ibid., p.39.

⁶²⁹ Cf. “El arte y el espacio”, en BARAÑANO, K.M: *Chillida – Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, IX cursos de verano. II Cursos europeos, Julio – Septiembre 1990, p. 55.

⁶³⁰ «En el agua del obsequio demora el manantial. En el manantial demora el roquedo; en él, el oscuro sopor de la tierra que recibe las lluvias y el rocío del cielo. En el agua del manantial demoran las nupcias de cielo y tierra. Demoran el vino que da el fruto de la cepa, un fruto en que el elemento nutre de la tierra y el sol del cielo están confiados el uno al otro. En el obsequio del agua, en el obsequio del vino demoran siempre cielo y tierra. Pero el obsequio de lo vertido es el carácter de jarra de la jarra. En la esencia de la jarra demoran tierra y cielo». Cf. “La cosa”, en *Conferencia y artículos*, p.150.

*unidad originaria pertenecen los cuatro – tierra, cielo, los divinos y los mortales - a una unidad».*⁶³¹

Una lectura precipitada de Heidegger podría empujarnos a ver en esta explicación una especie de pensamiento mítico – religioso carente de rango filosófico. Sin embargo, en este modo de abordar la génesis de la realidad podemos encontrar un planteamiento sujeto a unos esquemas lo suficientemente flexibles que nos permiten dar explicación a realidades que no se sujetan a los parámetros estrictos del método científico. Este es el caso de la ermita, de la que nos habla Heidegger. No se trata de una simple construcción con una función determinada. Ésta existe porque se ha dado una confluencia que nos habla del carácter originario que convierte el edificio en *"lugar"*. Los cuatro elementos más arriba citados colaboran entre ellos para dar cuerpo expresivo a un *habitar* que precede al construir. El arquitecto Louis I. Kahn nos habla de la construcción de una escuela desde esta "aparente inversión":

*«Considero la escuela como un ambiente espacial en el que aprender es hábito. La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que se sabía era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes [...]. Todos nuestros complejos sistemas de educación, hoy delegados en instituciones, derivan de aquella pequeña escuela, pero hoy se ha olvidado el espíritu con que comenzó».*⁶³²

La escuela, en origen, se funda a partir de una relación fructífera de crecimiento personal que se da entre un maestro y sus alumnos. Posteriormente, el saber hacer del arquitecto permitirá dar cuerpo a ese *habitar* primigenio que se desarrolla bajo un árbol. A partir de esta visión, que más arriba denominábamos antropológica, es como se entienden las palabras de Heidegger:

*«La esencia del construir es el dejar habitar. La cumplimentación de la esencia del construir es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir».*⁶³³

Por tanto, la idea de "centro del mundo" y centro del mundo personal forman parte de una misma "intimidad" que se funda en la relación con el entorno. Cuando el mundo personal se encuentra *descentrado*, el hombre carece de *lugares*, se encuentra en muchos sitios pero en ningún lugar. El lugar centraliza la existencia, ya que se convierte en foco a partir de la cual dicha existencia se expande. Esto es a lo que Gaston Bachelard denomina *«la fenomenología de lo redondo»*⁶³⁴ en alusión a la conocida afirmación de Jaspers en la que afirma que *«toda existencia parece en sí redonda»*⁶³⁵. El hombre despliega la existencia de su ser personal desde dentro, es decir como apertura que le va *co-ligando* al entorno,

⁶³¹ Cf. "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, p. 131.

⁶³² Cf. "The voice of America", en *Perspecta*, 4, 1957, p.3.

⁶³³ Cf. "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, p.141.

⁶³⁴ Cf. *La poética del espacio*, p.271.

⁶³⁵ Cit. en *La poética del espacio*, p.271.

de modo que se produce una expansión de su ser a partir de las relaciones que crea. Este carácter radicalmente relacional que posee la existencia humana es lo que, parafraseando a Jaspers, la hace redonda. La imagen que nos viene a la mente es la de una serie de anillos concéntricos interrelacionados que se constituyen y sustentan mutuamente. El centro del espacio sería la casa, es decir, el hogar, aunque dentro de este hogar nos encontremos espacios cualitativamente jerarquizados que adquieren una mayor centralidad existencial⁶³⁶. A partir de este centro concreto, esta espacialidad se extiende a la ciudad, la región, el país. etc., es decir, donde está lo propio, lo "íntimo", a diferencia del resto, lo extranjero.

b) La construcción de mundo

Cuando el hombre crea *lugares, caminos, regiones*, no establece simplemente límites físicos, sino que da cuerpo material a su realidad vivida, y lo que hace fundamentalmente es *construir mundo*. En Grecia encontramos un término que define perfectamente la idea de región, en el sentido de zona cualitativamente diferenciada del entorno: *témenos*. Barañano nos comenta cómo Homero utiliza este término para referirse al lugar reservado para honrar al rey y a los guerreros que habían destacado en la batalla:

*«Pronto llegó [Zeus] al Ida, abundante en fuentes y criador de fieras, al Gárgaro, donde tenía un bosque sagrado y un perfumado altar; allí el padre de los hombres detuvo los corceles, los desenganchó del carro y los cubrió de espesa niebla. Sentose luego ufano de su gloria, y se puso a contemplar la ciudad troyana y las naves aqueas».*⁶³⁷

El espacio del *Témenos* es un espacio diferenciado del resto y excluido de todo tipo de prácticas ajenas al ser propio de la divinidad. Con este mismo nombre se denominará al lugar que ocupa el templo y la organización de éste. Aunque estos lugares nunca fueron pensados para la reunión ni la oración en común⁶³⁸, se trata de espacios cercenados que pertenecen en exclusividad a la divinidad y, por tanto, cualitativamente diferenciados. El hombre griego utilizó unos mecanismos técnicos determinados para expresar esta diferencia cualitativa respecto a la extensión homogénea del resto del espacio. En primer lugar, la propia disposición del recinto sagrado expresaba fuertemente la idea de separación:

⁶³⁶ «Si consideramos las circunstancias rurales sencillas y sobre todo la Antigüedad clásica, allí hay efectivamente un centro común de la casa. Es el hogar, en sentido literal, que en aquel entonces ya se encontraba emplazado en el centro de la casa y poseía un significado sagrado inmediato: el hogar como altar [...]. El fuego del hogar que ni aún en la noche se apagaba, sino que se conservaba cuidadosamente bajo la ceniza, era el centro de la vida doméstica». Cf. BOLLNOW, O.F., p. 151.

⁶³⁷ Cf. HOMERO: *Iliada*, Espasa – Calpe, Madrid, 1995, 23ª Ed., VIII, 48, p.174. [Trad. Cast. Luis Segalá y Estalella].

⁶³⁸ «Recordemos también que el templo nunca fue, en ningún momento de su desarrollo, un lugar de reunión. Sólo ofreció las comodidades necesarias a los efectos del ritual, y cualesquiera fueran los cambios operados en lo relativo al tamaño (y en algunos casos llegaron a tener grandes dimensiones) nunca dejó de imperar esta actitud ni de prevalecer la significación extrema». Cf. MARTIENSSEN, R.D.: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1979, 6ª Ed., p. 67 –68. [Trad. Cast. Eduardo Loedel].

*«Suministraban a la vez una entrada monumental al recinto sagrado y una sensación de deliberada separación de sus inmediaciones».*⁶³⁹

El espacio está perfectamente dinamizado y ritmado a partir de la disposición de los diferentes elementos que lo conforman – *propileo, escalinatas, estatuas, templo, etc.*, - de tal modo que dicha disposición invita al espectador a realizar un recorrido determinado que nos indica que se trata de un espacio singular. De este modo, el griego quería transmitir una idea concreta de espacio diferenciadora. Hemos esbozado un ejemplo que más adelante ampliaremos que nos da idea de cómo el lugar precede a la construcción y cómo aquél consiste en un punto de especial *tensión existencial*:

*«Hasta el tiempo de David lo sacro para los israelitas se halla en lugares más que en construcciones. En el reinado de Salomón es cuando se realiza el deseo de David –construir un templo a Yahveh – sin que se manifieste oposición por parte de los profetas. Aún entonces, el arca sigue siendo el verdadero centro de culto; y el templo de Salomón es el palacio que protege el arca».*⁶⁴⁰

En este sentido, la distinción que Mircea Eliade plantea entre *cosmos* y *caos* como sacralización del mundo arroja mucha luz sobre el tema que aquí nos ocupa. Eliade rechaza la idea de un espacio homogéneo; es decir, hay porciones de espacio cualitativamente diferenciadas:

*«Hay pues, un espacio sagrado, y por consiguiente, "fuerte", significativo, y otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos».*⁶⁴¹

Eliade habla de sacralización en cuanto posibilidad de establecer un orden, es decir, la fijación de un "centro" que permita una orientación en el mundo. Es a partir de aquí cuando establece la distinción entre caos y cosmos. "*Cosmos*" es el espacio hecho mundo, es decir, *habitado*. La creación de un determinado orden implica la creación de espacio.⁶⁴² En cambio, *caos* coincide con el espacio amorfo, sin estructura:

*«Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por los nuestros), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del Caos. Al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él, el hombre, lo transforma simbólicamente en cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía».*⁶⁴³

⁶³⁹ Ibid., p. 103.

⁶⁴⁰ PLAZAOLA, J.: *Historia y sentido del arte cristiano*, p.2.

⁶⁴¹ Cf. ELIADE, M., p.25.

⁶⁴² *«El proceso de ordenar es muy significativo para la comprensión del espacio concreto. El hombre vuelve a crearse espacio [...]. Lo ordenado muestra una amplitud recién descubierta, libertadora y, en los casos extremos de la pedantería, incluso un poco vacía y fría. El tamaño del espacio depende, pues, esencialmente de la actividad humana. Así se podría modificar la frase de Mefistófeles: "Sin embargo, el orden os hace ganar espacio».*Cf. BOLLNOW, O.FRIEDRICH: *Hombre y espacio*, p.189.

⁶⁴³ Ibid., p.33

No nos interesan tanto las implicaciones que esta explicación tiene para la historia de las religiones, cuanto el carácter de instauración de lugares que hacen posible la aparición de un espacio cualitativamente diferente. Creación de espacio y creación de mundo quedan interrelacionados, de tal modo, que forman una unidad orgánica en la que la existencia del hombre cobra cuerpo al mismo tiempo que adquiere sentido:

*«Por esta razón, instalarse en cualquier parte, construir un pueblo o simplemente una casa, representa una grave decisión, pues la existencia misma del hombre se compromete con ello: se trata en suma de crearse su propio "mundo" y de asumir la responsabilidad de mantenerlo y renovarlo. No se cambia de morada con ligereza porque no es fácil abandonar el propio "mundo"».*⁶⁴⁴

c) Implicaciones gnoseológicas de la "construcción de mundo"

El cosmos es lo que puede ser dicho o pensado al contrario de lo que ocurre con el caos, es decir, lo desestructurado, lo que se escapa de las leyes de la lógica:

*«De lo que no se puede hablar hay que callar».*⁶⁴⁵

Estas categorías movilizadas por Eliade en el nivel gnoseológico operan de un modo singular. El espacio, entendido como lugar, establece las condiciones sobre las que tiene que ser pensado. Si éste se crea a partir de la confluencia de diversos elementos, como más arriba se indicaba, no se puede obviar la *relación* como algo propio y constitutivo del lugar para que el lugar sea comprendido. De esta manera, el lugar, como nexo peculiar de confluencia, establece los límites de mi conocimiento, ya que nuestro conocimiento de la realidad dependerá de la capacidad que tengamos de situarnos en la trama relacional que sustenta el lugar. Según amplíemos nuestra capacidad de ver *lugares*, podremos dar sustento a la comprensión de nuestro *entorno* como *mundo*. El hombre crea mundo en la medida en que instaura lugares, y esta estructura alimenta a su vez la *imagen* que contribuye a entender y ampliar los límites de nuestro espacio existencial. Más allá de estos límites, en lenguaje de Eliade, se sitúa el caos, donde nuestra existencia carece de estructura y por tanto nos encontramos con el espacio amorfo de la física.

d) Imagen del espacio, espacio de vida, espacio de la arquitectura.

Saint Exupéry utiliza con gran acierto la imagen del desierto en sus obras para dar cuenta de ese espacio extraño y ajeno del que no se puede decir nada. En su obra póstuma *Citadelle* cuenta cómo unos guerreros se encuentran en medio del desierto guarecidos en sus tiendas y temerosos de la inmensidad del desierto que les

⁶⁴⁴ Ibid., p.54

⁶⁴⁵ Cf. WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1984, 6ª Ed., p.203. [Trad. Cast. Enrique Tierno Galván].

rodea. Alrededor de una lumbre, estos guerreros anhelan su hogar y comienzan a hablar de él. El autor francés nos explica que se da una transformación:

*«Entonces estabais llenos de espacio y ligados a tantas cosas, entonces adquirió significación vuestra tienda amada y odiada, amenazada y protegida. Entonces estabais presos de una red milagrosa que os cambiaba en algo más vasto que vosotros mismos. [...] Porque tenéis necesidad de una extensión que sólo el lenguaje os confiere».*⁶⁴⁶

Más allá de una sencilla imagen poética, el texto citado se encuentra pregnado de una gran profundidad filosófica. Piénsese en el conocido aforismo de Wittgenstein en el que afirma que *«los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»*⁶⁴⁷. Los hombres de los que nos habla Exupéry se encuentran en una situación que genera una imagen espacial determinada, que les envuelve al tiempo que no les permite articular un discurso que vaya más allá de la limitación de esa imagen. Es necesario un ejercicio de rememoración para encontrarse con la articulación espacial que establece un determinado despliegue vital, el del hogar, para encontrar, como nos dice Exupéry, esa extensión propia, *íntima*, en la que el lenguaje encuentra su medio, ya que frente a la extensión amorfa del espacio ignoto se encuentra la articulación estructurada y lógica del espacio habitado. El arquitecto no reflexiona a partir del espacio en general, sino que trabaja para dar cuerpo expresivo a los modos diferentes en que el espacio se dinamiza o cualifica, sin olvidar que esta peculiar dimensión del espacio se genera en la raíz misma de la existencia personal:

*«La exposición o carácter del entorno no es ni nada subjetivo interior del hombre, ni nada que se halle exterior a él, sino un aspecto de la presencia del hombre en el mundo. Los espacios expresivos creados por el hombre tienden primordialmente a la realización de tales caracteres».*⁶⁴⁸

Estas características son las que confieren al espacio la posibilidad de ser pensado y representado. En esta dinámica es donde se instala el pensamiento propiamente arquitectónico:

*«El pensamiento contiene la posibilidad del estado de cosas que piensa.
Lo que es pensable es también posible».*⁶⁴⁹

En la medida en que el arquitecto pueda pasar de la *imagen mental* representada del espacio a la *imagen real* que nos ofrece una vez construido el edificio, estaremos asistiendo a un proceso arquitectónico. Cuando hablamos de imagen, no nos estamos refiriendo al cúmulo de estímulos sensibles que se

⁶⁴⁶ Cf. O.c., p. 53.

⁶⁴⁷ Cf. O.c., p. 163.

⁶⁴⁸ Cf. NORBERG – SCHULZ, C.: *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*, p.43.

⁶⁴⁹ Cf. WITTGENSTEIN, L., p.49.

organizan en la percepción y que la psicología clásica entiende como tal⁶⁵⁰. Con este planteamiento, lo que tratamos de movilizar es la conexión interna que existe entre imagen e *imaginación creadora*. La *imagen mental* consistiría en una construcción que se alimenta de diversas fuentes: la tradición, el entramado cultural, las posibilidades técnicas, la experiencia vital concreta de la persona, etc⁶⁵¹., de tal modo que estos elementos confluyen creando una imagen de mundo o idea espacial. Posteriormente el arquitecto, a partir de su creatividad personal, articulará los medios necesarios para enlazar de modo *ajustado* estos dos tipos de espacio: *el espacio mental (imagen)* y *el espacio real (el edificio)*. Por esta razón, cuando hablamos de *imágenes* en estética estamos atendiendo a un proceso bipolar. Por un lado, el componente físico que percibimos de modo sensorial, es decir, la simple apariencia sensible, que consiste en una elaboración de datos sensoriales, y, por otro, una profundidad que nos revela la múltiples facetas en las que se despliega el ser. La verdadera obra arquitectónica dependerá del acierto o desacierto que el arquitecto haya tenido para *ajustar* esos dos planos ontológicos.

Para poder construir una iglesia, se tendrá que tener muy en cuenta en qué consiste la vida comunitaria del cristiano. La comprensión profunda de este aspecto proyecta una imagen determinada que ha ido variando a lo largo de la historia. De cómo se ha entendido e interpretado esta peculiar trama existencial, existen ejemplos suficientes que jalonan el paisaje de nuestras ciudades. La arquitectura quedaría definida como un pensamiento acerca del espacio. Es decir, el espacio arquitectónico no puede ser considerado independientemente de la manera en que es pensado. Giulio Carlo Argan aporta una distinción sumamente interesante para el tema que aquí nos ocupa. Este autor distingue entre *representación* del espacio y *determinación* del espacio. La arquitectura de la *representación*, será aquella que representa el espacio como una realidad que existe ya dada de modo externo, es decir, se trata de una arquitectura que se dedica a la repetición de esquemas espaciales ya establecidos y que perpetúa "imágenes de mundo" fijas. Frente a esta concepción, se encuentra la arquitectura de la *determinación*, en la que se *crea* la propia noción de espacio. Argan insiste en que estas dos posturas obedecen al modo en que el hombre tiene de interpretar el espacio:

«Si consideramos entonces estas dos posiciones como diametralmente opuestas, veremos que la posición del hombre del sistema [representación del espacio] es una posición contemplativa y la posición del hombre del hacer o del hombre del método es una posición activa [...]. Para el hombre del sistema, para el hombre contemplativo, el espacio es un dato revelado [...]. Pero si parto del principio de que la experiencia es lo que cuenta, ocurrirá que mi

⁶⁵⁰ «Por el contrario, en mi opinión, existe una extensa gama de imágenes que tomando en cuenta esas consideraciones, podremos calificar, sin incurrir en lo metafórico, como imágenes musicales, poéticas, plásticas, a las que considero embriones formales no totalmente encarnados, aún en espera de traducirse en obras de arte, y que carecen, por tanto, de muchos de los atributos de la obra definitiva». Cf. DORFLES, GILLO: *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, 1982, 1ª reimpresión, p.19. [Trad. Cast. Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro].

⁶⁵¹ «Creo, en efecto, que la eficacia de las experiencias pasadas, para determinar y construir el sustrato de los datos perceptivos y cognoscitivos válidos, como base de nuestra total actividad presente y futura, y la persistencia de tal bagaje de la experiencia, sirven para determinar en todas las situaciones, la coexistencia de una premisa – con frecuencia inconsciente – construida lentamente a través de cada una de las etapas de nuestra vida pasada y de la última y más reciente experiencia presente». Ibid., p.23.

*existir en la realidad podrá constituir la determinación continua de un espacio. El espacio que yo recorro, el espacio en que me muevo, el espacio que efectivamente veo, todo esto me interesa».*⁶⁵²

Estas dos maneras de abordar el tema del espacio, de las que nos habla Argan, obedecen a dos modos de vérselas con el mundo. La *arquitectura de la representación* es la que tiende a perpetuar y afirmar una ordenación objetiva del mundo, una concepción fija del mundo; es decir, el arquitecto dará forma a un sistema de ideas establecido. En cambio, *la arquitectura de la determinación* intentará contribuir ella misma a construir esa imagen del mundo, no tratando de trasponer esquemas ya establecidos, sino desde la experiencia vital misma:

*«No debemos creer que la originalidad, la individualidad del hecho artístico consiste en abstraerse del mundo exterior; la originalidad de cada uno de nosotros como individuos es nuestra manera personal de estar en el mundo y no en la manera de abstraernos del mundo».*⁶⁵³

Si bien no compartimos la rotundidad de la distinción anterior, creemos que esta caracterización nos ofrece la posibilidad de concebir una dualidad clave del proceso arquitectónico. Es decir, por un lado da cuerpo y estructura espacial a una "imagen de mundo" y por otro, aporta nuevas posibilidades de comprensión que se incorporan a la imagen dada, ya que pensamos que en el proceso arquitectónico se da una integración de ambas vertientes, *representación y determinación*. El arquitecto, en este sentido, *instaura nuevos marcos de comprensión* en forma de propuestas espaciales.

e) De la imagen del espacio al espacio real. Escala y Canon: dos conceptos clave.

Philippe Boudon analiza todos estos aspectos tratando de establecer una *epistemología de la arquitectura* o "*architecturologie*", es decir, trata de definir la arquitectura a partir de sus propios conceptos, que él supone encontrar en las nociones de *espacio mental*, *espacio verdadero* y el concepto de *escala* como la mediación necesaria que se da entre uno y otro. Para Boudon, el acto arquitectónico consistirá en el paso de un espacio mental determinado a lo que él denomina espacio verdadero (el de la geometría), es decir, el que, una vez construido el edificio, puede ser medido:

*«Es precisamente la relación que un pensamiento abstracto tiene con el espacio sensible lo que constituye el problema central de la arquitectura ["architecturologie"]».*⁶⁵⁴

El espacio arquitectónico, según este autor, no debe ser confundido con el *espacio de vida* ("*l'espace du vécu*"), al que nosotros hemos venido denominando *espacio existencial*. El espacio de vida no es un elemento más que desplace al

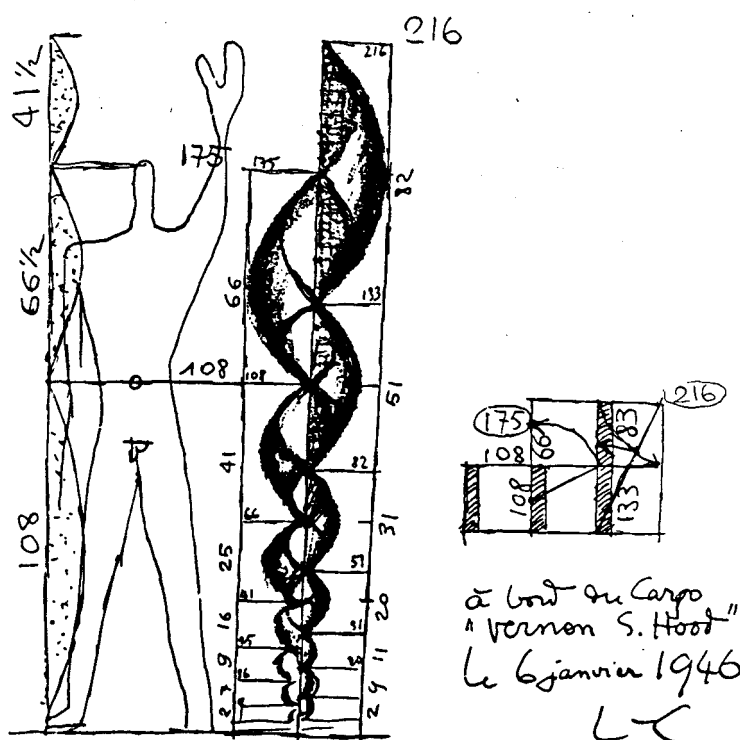
⁶⁵² Cf. *El concepto del espacio arquitectónico del Barroco a nuestros días*, p.21.

⁶⁵³ Ibid., p. 153.

⁶⁵⁴ Cf. BOUDON, P., p.33.

espacio verdadero. El espacio de vida es creado por la vida social, por sus formas económicas y culturales; es el resultado de las relaciones que las personas que componen la sociedad crean. No se trata de un espacio sujeto al cálculo de un especialista. Sin embargo, estos dos espacios que se han esbozado –el arquitectónico y el de vida– se influyen y condicionan mutuamente. Existen vínculos entre el espacio arquitectónico y el espacio de vida porque la información social nutre el espacio de los arquitectos de tal modo que la interrelación de estos aspectos contribuye a generar lo que más arriba hemos denominado el espacio mental o imagen del espacio. Sin embargo, hay que insistir en que se trata de dos aspectos diferentes que no resultan del mismo proceso. Estas caracterizaciones que realiza Boudon son sumamente interesantes, ya que ayudan a superar nociones sobre la arquitectura, entendida como espacio, que se fijaban únicamente en uno de los polos de la relación, lo que supone, en palabras de este autor, «*obstáculos epistemológicos*»⁶⁵⁵.

Lo propio de la arquitectura consistirá precisamente en establecer en qué consiste el tránsito de la imagen mental del espacio a su materialización concreta en



Le Corbusier. *El Modulor*. Estudio de proporción basado en la "sección dorada" (1946).

forma de edificio. Para Bachelard, el papel protagonista en la mediación lo desempeña la *geometría*, de modo que distingue tres tipos de espacio: *espacio sensible*, *espacio geométrico* y *espacio de configuración*.

Boudon critica esta postura, ya que según él la geometría sólo nos sirve una vez que ya se ha decidido sobre un espacio sensible, pero no dice nada sobre el espacio que se desea formalizar⁶⁵⁶.

Boudon sitúa el espacio de referencia de la arquitectura en la escala, ya que según él, ésta es el gozne que nos ayuda a poner en relación el espacio mental (que como se ha visto se genera en parte desde el vivido) con el espacio concreto en el que se materializa el edificio (espacio verdadero)⁶⁵⁷. Boudon da un papel fundamental a la escala en cuanto sirve para entender la relación que establece el hombre con el

⁶⁵⁵ Ibid.

⁶⁵⁶ Cf. O.c., p. 43.

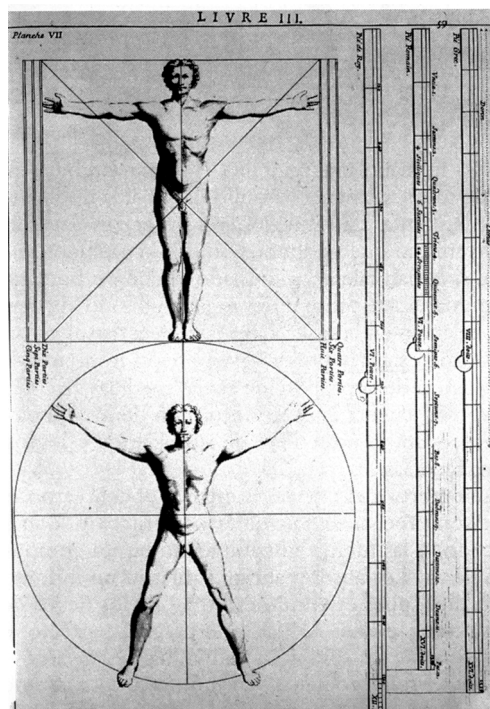
⁶⁵⁷ Cf. O.c., p. 50.

entorno. En la medida en que varían los modos en que el hombre crea vínculos con el mundo, cambiarán las relaciones espaciales con éste, y, por tanto, la escala se hará eco de estas variaciones. Esta preocupación ha sido continua a lo largo de la historia de la arquitectura. *El Modulor* de Le Corbusier es un claro exponente de tal búsqueda. El arquitecto francés al buscar un sistema de proporciones que sea eco de la sensibilidad contemporánea, trata de dar medida a la relación del hombre con el mundo:

*«Cuando se trata de construir objetos de uso doméstico, industrial o comercial fabricados, transportables y comprables en todos los lugares del mundo, a la sociedad moderna le falta la medida común capaz de ordenar las dimensiones de los continentes y de los contenidos, y por tanto, de provocar ofertas y demandas seguras y confiadas».*⁶⁵⁸

Sin entrar en mayores precisiones, diremos que el propósito de Le Corbusier se concentra en encontrar un módulo que sea capaz de poner en relación lo construido con una “medida humana”, ya que piensa que el “metro”, medida unificada que se viene utilizando desde la Revolución francesa, no da expresión cumplida a la práctica arquitectónica:

*«Cuando se trata de construir chozas, casas o templos con destino humano, el metro puede haber introducido medidas extrañas y extranjeras que, si se miran de cara, podrían acusarse de haber dislocado la arquitectura, de haberla pervertido».*⁶⁵⁹



C. Perrault: *Homo ad quadratum* y *Homo ad circulum*, en Vitruvio, *Les Dix Livres d'Architecture*, París, 1684.

⁶⁵⁸ Cf. *El Modulor*, Poseidón, Madrid, 1976, p. 20. [Trad. Cast. Rosario Vera].

Por esta razón, propone una medida que se sitúa en el punto intermedio entre la matemática y la referencia más inmediata a las medidas humanas:

*«El Modulor es una medida organizada sobre la matemática y la escala humana [...]. Las cifras del Modulor son medidas, y, por consiguiente, hechos en sí que tienen corporeidad; son efecto de una elección entre infinitos valores y además, tales medidas pertenecen a los números y tienen las virtudes de estos; pero los objetos que hay que construir y cuyas dimensiones determinan ellas, son, de cualquier modo, continentes de hombre o prolongaciones de hombre».*⁶⁶⁰

Cuando Le Corbusier nos habla de la búsqueda de los nuevos valores de la arquitectura, está buscando una nueva toma de contacto con la escala humana, ya que los medios que se han movilizado en el pasado no son válidos para los nuevos tiempos. Pero la razón estriba en la diferente relación que el hombre ha establecido con su mundo:

*«Remitirlo todo a la escala humana constituye, así, una necesidad; es la única solución que se puede adoptar; es sobre todo, el único medio para ver claro el problema de la arquitectura y para permitir una revisión total de los valores [...]».*⁶⁶¹

Lo fundamental de este planteamiento es que la escala aparece como la relación que se da entre dos tipos de espacio cualitativamente diferenciados: *espacio mental y espacio real*.

Los diferentes tratados de arquitectura plantean el tema de la proporción a partir de la relación de las partes con el conjunto, pero dentro de un mismo tipo de espacio, el geométrico si cabe:

*«Por proporción podemos entender la ordenación o concordancia de las distintas partes de un edificio respecto del todo, o el que cada una de las partes o elementos de un edificio se relacione simétricamente con un módulo; como módulo se escoge una parte del edificio, cuya medida se multiplica para establecer las medidas que deben tomar los demás elementos».*⁶⁶²

El concepto de *escala* que Boudon maneja nos sitúa ante una nueva perspectiva que permite observar el tema del canon arquitectónico desde un prisma diferente. El canon se entiende como un conjunto de reglas que establece un sistema de proporciones a partir de un modelo ideal. Sigfried Giedion nos indica

⁶⁵⁹ Ibid., pp.19 –20.

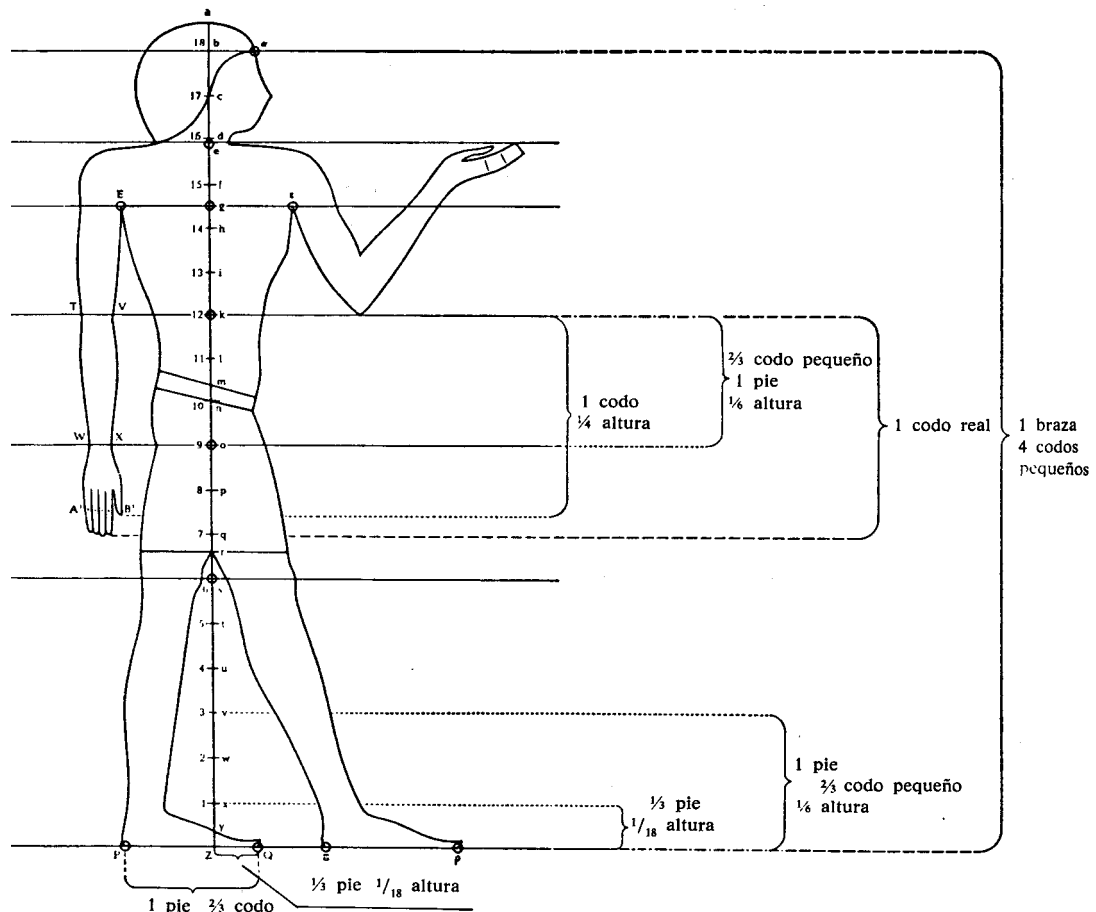
⁶⁶⁰ Ibid., p. 56.

⁶⁶¹ Cf. *El espíritu nuevo en arquitectura*, Ediciones Yerba, Murcia, 1993, 2ª Ed., p. 25. [Trad. Cast. M. Borrás y J. M. Forcada].

⁶⁶² Cf. BORRÁS GUALIS, M., ESTEBAN LORENTE, J.F., ALVARO ZAMORA, I., *Introducción general al arte*, Istmo, Madrid, 1996, p. 67.

como los Egipcios ya establecían un sistema de medidas a partir de un módulo que consideraban el puño:

*«La medida básica de la mano era el puño cerrado. Éste aparece una y otra vez en las estatuas egipcias, frecuentemente sujetando un símbolo de autoridad o un amuleto, pero a veces sin ninguno de los dos. El puño se convirtió en el módulo básico para toda proporción».*⁶⁶³



Canon egipcio de las proporciones humanas. Tomado de S. Giedion.

De este modo, el griego buscaba en las formas que representaba una concordancia con su sistema de valores establecidos:

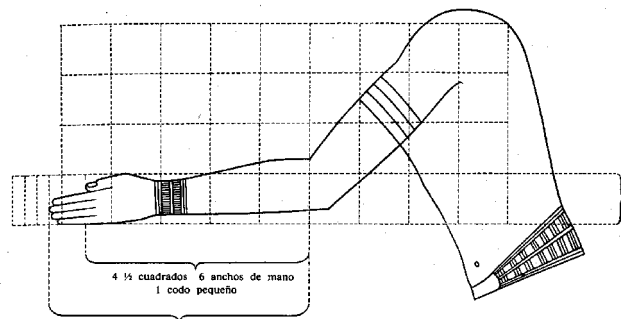
«En cuanto a la plasmación de la estructura humana en la arquitectura y música se da en doble dirección: una, por cuanto las obras se hacen abarcables, asimilables al hombre que las contempla y vive, sin exceder las proporciones del mismo y otra, porque se imita, como se ha dicho, la configuración arquitectónica del cuerpo. Pero en este último caso, más que tratarse de una

⁶⁶³ Cf. GIEDION, SIGFRIED: *El presente eterno. Los orígenes de la arquitectura*, p.457.

*mimesis directa, nos remite a un esquema y clave comunes al hombre y al cosmos, del que participan ambos por igual».*⁶⁶⁴

También parece demostrado que los griegos utilizaban módulos básicos para establecer su sistema de proporciones. En ocasiones se ha utilizado el codo, otras veces la mano. Son numerosos los textos que a lo largo de la historia del arte tratan de explicar y establecer este aspecto:

*«La disposición de los templos depende de la simetría, cuyas normas deben observar escrupulosamente los arquitectos. La simetría tiene su origen en la proporción, que en griego se denomina analogía. La proporción se define como la conveniencia de las medidas a partir de un módulo constante y calculado y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y toda la obra en su conjunto».*⁶⁶⁵



El puño como módulo egipcio básico. Tomado de Sigfried Guedion.

El canon es algo que a lo largo de la historia del arte ha ido variando y dando expresión a la *"imagen de mundo"* que el hombre ha tenido en cada época. Sigfried Giedion nos dice que *«las relaciones y proporciones del canon se derivan todas de la observación natural, lo mismo que las medidas lineales»*⁶⁶⁶. Nosotros, a partir de los planteamientos anteriores, añadiríamos que el canon se configura a partir del sistema de relaciones que el hombre funda con el entorno. El canon sería el reflejo de este tejido, que en las diferentes épocas se ha modulado para ser el soporte de los valores propios de esa época. Por esto, Le Corbusier con su *Modulor* trata de establecer una nueva relación canónica entre las diferentes partes del cuerpo humano para luego utilizarlas en la arquitectura, ya que considera que los sistemas de proporciones anteriores no sirven como vehículo de expresión para la nueva sensibilidad contemporánea⁶⁶⁷. Mies van der Rohe se sitúa en esta misma

⁶⁶⁴ Cf. LOMBA FUENTES, J.: *Principios de filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona, 1987, p.117.

⁶⁶⁵ Cf. VITRUVIO: *Los diez libros de la arquitectura*, Libro III, cap. I, Alianza, Madrid, 1995, p.131. [Trad. Cast. J.L Oliver Domingo].

⁶⁶⁶ Cf. O.c., p.460.

⁶⁶⁷ *«Esta noche quisiera intentar mostrar que la arquitectura de la época moderna ha salido de sus vacilaciones, que posee la técnica sana y poderosa capaz de sostener una estética, ya formulada, por otra parte por prescripciones profundas; técnica absolutamente nueva, pura y homogénea; estética que es conclusión de una época totalmente renovada y que, tras muchos avatares y caminos opuestos, ha logrado alcanzar, en lo más hondo de nosotros mismos, las bases esenciales de nuestra sensibilidad, las bases puramente humanas de emoción».* Cf. LE CORBUSIER: *El espíritu nuevo en arquitectura*, p. 9.

línea de búsqueda cuando plantea el problema de la arquitectura desde la pregunta por el valor:

*«Tenemos que establecer nuevos valores y fijar los fines últimos para obtener nuevas escalas de medida. El sentido y el derecho de toda época, por lo tanto también de los nuevos tiempos, sólo depende de su capacidad para ofrecer al espíritu los requisitos necesarios para poder existir».*⁶⁶⁸



Relieve metrológico griego: Parte superior del cuerpo de un joven con los brazos extendidos, indicando la longitud normal de una braza. El pie, la medida usada realmente por los griegos, se muestra sobre el brazo derecho: hacia 450 a.C. Tomado de Sigfried Giedion.

No vamos a entrar a analizar el concepto de canon que se ha adoptado a lo largo de las diferentes épocas, ya que nos desviaría del tema que aquí nos ocupa. Sí nos interesa resaltar, sin embargo, el carácter mediador que posee el canon. El hombre en cada época crea una “imagen del mundo” que se alimenta de los valores vividos y generados en ese periodo. El hombre en esta imagen del mundo incorpora toda la experiencia vital donada por las generaciones anteriores y la reinterpreta a partir de la interrelación con la realidad en la que desenvuelve su existencia:

*«Las imágenes productivas son una reelaboración del pasado, un retorno a través de la memoria, a las raíces de los sentidos de la vida y de la muerte, a partir del cual resulta viable la proyección de mundos posibles».*⁶⁶⁹

La *imagen* es algo vivo, dinámico, que nos va mostrando las múltiples facetas en las que se despliega el ser del hombre. Cada época ha tratado, con mayor o menor éxito, de fijar esta imagen de mundo en forma de canon. Éste ha desempeñado el papel de mediador entre la imagen mental, alimentada por el sistema de valores de cada época y la realización material de esa imagen en forma de obra – cuadro, edificio, escultura, etc. -. De ahí que anteriormente señalásemos que la arquitectura no se ocupa del espacio, sino de la idea de espacio que se nos presenta como algo en permanente actualización:

⁶⁶⁸ Conferencia pronunciada por Ludwig Mies van der Rohe en la clausura de la V reunión del *Deutscher Werkbund* celebrada en Viena del 22 al 26 de junio de 1930, recopilada por Fritz Neumeyer, en *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p.468. [Trad. Cast. J. Siguán].

⁶⁶⁹ Cf. JIMÉNEZ, JOSE: *Imágenes del hombre*, pp. 319 –320.

*«Cuando hablamos del espacio no nos referimos a una realidad objetiva, definida, con una estructura estable, sino a un concepto, es decir, a una idea que tiene un desarrollo histórico propio y cuyas transformaciones son expresadas totalmente o en parte –esto ya lo veremos más adelante –por las formas arquitectónicas en particular y por las formas artísticas en general».*⁶⁷⁰

Por esto mismo, señalábamos el paralelismo que se da entre el concepto de escala de Boudon y la noción de canon. Aquí nos encontramos con una de las claves de la arquitectura auténtica, es decir, originaria. Ésta es aquella en la que se ha empleado un sistema de escala que ajusta perfectamente los dos tipos de espacios más arriba señalados: espacio existencial y espacio geométrico (espacio verdadero de Boudon). Cuando este sistema no es el adecuado, nos encontramos con edificios en los que el hombre se encuentra *descentrado*, es decir, *desajustado*. La razón profunda del rechazo a la repetición de estilos arquitectónicos del pasado, se encuentra en que no obedecen a la escala existencial propia de la sensibilidad contemporánea. Estos se originaron a partir de una imagen del mundo que movilizaba una idea de escala absolutamente diferente a la que podamos tener hoy:

*«La unidad simbólica alcanzada a través del uso estético de las imágenes, si no quiere hacer de esa experiencia una vía de alienación o encubrimiento del discurrir de la vida, ha de perfilarse sobre el trazado de la diferencia, de la diversidad, de la singularidad de cada experiencia humana de vida».*⁶⁷¹

f) Diversos niveles del espacio. Del espacio físico al ámbito.

No nos preocupa la noción de espacio, sino cómo se origina éste a partir del diálogo que el hombre establece con su entorno. A partir de esta relación primigenia, el espacio como realidad se despliega en diferentes niveles articulados que constituyen las facetas de una misma realidad. En este sentido, después de lo expuesto más arriba podemos distinguir varios niveles: físico, perceptivo psicológico y ambital.

- *El nivel físico*

Consideramos que éste es el nivel primario al que denominamos “espacio – objeto”, ya que su fisicidad lo iguala ontológicamente a las realidades que con anterioridad hemos denominado “objeto”⁶⁷². *Este nivel posee una gran fuerza de imposición ya que por su entidad física se nos revela como* «una forma de realidad tangible y, como tal, fácilmente captable e incluso valorable porque se deja sentir, se impone con su presencia y efectividad»⁶⁷³. Llevados por el talante científico – técnico, podemos llegar a pensar que la posibilidad de comprobación objetiva que presenta lo sitúa en el primer lugar de la jerarquía óptica de la realidad. Esto es lo

⁶⁷⁰ Cf. ARGAN, G.C: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, p.13.

⁶⁷¹ Cf. JIMÉNEZ, JOSÉ: *Imágenes del hombre*, p. 321.

⁶⁷² Ver apartado A.IV.1

⁶⁷³ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Inteligencia creativa*, BAC, Madrid, 1999, p. 38.

que ha llevado, como vimos, a definir la arquitectura como el arte que moldea el espacio suponiendo que éste es el "objeto" de la arquitectura. Desde esta perspectiva, la arquitectura se nos presenta como un juego de volúmenes que articula una dialéctica entre lo lleno y lo vacío, lo interior y lo exterior, pero que, si no supera el nivel físico, se agota en ese mismo juego.

- *El nivel perceptivo*

El arquitecto articula los diferentes volúmenes espaciales desde una idea determinada de recorrido. Desde esta intención se ofrece una posibilidad perceptiva determinada que luego se ampliará con la experiencia estética individual. Por ello, este aspecto espacial difiere sustancialmente del espacio geométrico:

*«La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico: La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido de espacio. Y, puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad».*⁶⁷⁴

Este nivel se encuentra directamente relacionado con la vivencia psicológica del espacio y, por tanto, con el siguiente nivel.

- *El nivel psicológico*

Se trata de una de las facetas que nos presenta el espacio en la percepción que tenemos de éste. Aspecto, por otro lado, de suma importancia y que el arquitecto no debe descuidar:

*«Aunque el hombre está dotado de un amplio margen de adaptación, esto no quita importancia al hecho de que el ambiente en el que está condenado a pasar gran parte de su jornada no debe perturbar demasiado su equilibrio físico -psíquico».*⁶⁷⁵

Se relaciona más con el aspecto afectivo y anímico del hombre que "vive" este espacio. Si bien en el plano físico podemos comprobar la amplitud o estrechez de sus dimensiones midiéndolo, éstas no se corresponden con la vivencia psíquica de ese espacio. En este plano, las medidas no se pueden fijar con un carácter objetivo y universal. Las dimensiones espaciales se modifican según el estado anímico de la persona, al tiempo que ese espacio influye en el ánimo de quien lo habita. En sus estudios, Bollnow denomina a este aspecto del espacio "espacio ambiental", retomando la terminología de Binswagner⁶⁷⁶. Esta determinación del

⁶⁷⁴ Cf. PANOFKY, ERWIN: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1985, p.10 [Trad. Cast. Virginia Careaga].

⁶⁷⁵ Cf. DORFLES, GILLO: *El devenir de las artes*, p. 123.

⁶⁷⁶ Cf. BOLLNOW, O.F., p. 207.

espacio se encuentra, según Bollnow, en la línea de la *Stimmung* heideggeriana, sentimiento que no se encuentra únicamente en la subjetividad del sujeto ni algo que se encuentre de manera independiente en el mundo, por cuanto es el estado anímico que despierta la vivencia de ese espacio:

*«Se habla tanto de la Stimmung («disposición anímica») del hombre como de la Stimmung («efecto íntimo, ambiente») de un paisaje o de un interior cerrado y, en sentido estricto, ambos no son más que dos aspectos de una sola cosa: «el estar impregnado por un ambiente».*⁶⁷⁷

- *El nivel ambital*

Sin embargo, la realidad de un edificio no se agota en los niveles que anteriormente hemos reseñado. Aunque, en ocasiones, el efectismo o impacto psicológico en el espectador de determinados edificios esté buscado de modo premeditado o por el contrario se quiera imponer una arquitectura que se ha denominado "objeto", los diversos análisis que hemos realizado a lo largo de este capítulo nos han dispuesto para abordar un tipo de análisis espacial superior al físico y al psicológico o perceptivo. Para poder hacerlo es necesario superar un modo de mirar monodireccional y tratar de captar la realidad en todas sus vertientes, es decir, de modo relacional. Un edificio no es únicamente producto de un proceso fabril, es decir, las cuatro causas aristotélicas no nos dan cuenta de la compleja realidad de la arquitectura. Ésta debe ser vista desde la complejidad de elementos que intervienen en el proceso de creación. Un edificio, considerado como la disposición más o menos adecuada de los espacios en orden a dar cabida a los seres humanos, no sería más que una caja. Existen múltiples ejemplos de arquitectos que han considerado este aspecto:

*«La casa es una caja en la que se abren puertas y ventanas; puertas y ventanas son los elementos de una arquitectura».*⁶⁷⁸

Sin embargo, esta caja de la que nos habla Le Corbusier no se agota ahí, sino que su ser espacial nos remite a una realidad más amplia. Tal como nos dice el arquitecto Juan Navarro Baldeweg:

*«Siempre me sedujo imaginar la habitación, el lugar construido como una caja de resonancia [...]. El espacio construido moviliza y excita la memoria del habitar espontáneo, de los vínculos del espacio y el cuerpo y lo que cada cultura ha motivado o creado en una relación».*⁶⁷⁹

Los lugares construidos se convierten en centros de resonancia porque han sido creados a partir de la confluencia de múltiples realidades. Nos dice López Quintás que «los espacios no le vienen dados al hombre; debe él fundarlos en esa tensa correlación comunitaria que es la vida social. Lejos de ser algo estático, como

⁶⁷⁷ Ibid., p.208.

⁶⁷⁸ Cf. LE CORBUSIER: *El espíritu nuevo en la arquitectura*, p.27.

⁶⁷⁹ Cf. *De y por Juan Navarro Baldeweg*, Tanais Ediciones, Sevilla, 2001, p.12.

a veces se piensa, el espacio está formado por un haz de complejas relaciones dinámicas»⁶⁸⁰. El espacio arquitectónico por ser expresión plástica del espacio existencial de las personas que lo habitan, se convierte en lugar de resonancia. La arquitectura, al ser fruto de confluencia e integración de diferentes tipos de realidades – el hombre, la comunidad, la tradición cultural, la técnica, etc.-, da lugar a un tipo de realidad que López Quintás denomina ámbito. Esbozaremos brevemente en qué consiste este concepto aplicado a la arquitectura, ya que nos parece fundamental para comprender los análisis arquitectónicos que se van a exponer en el siguiente apartado.

Un ámbito no es ni un objeto, ni una persona. Un edificio, por ejemplo, en el nivel físico se nos presenta como un objeto, es decir, comparte las características propias de los objetos: ocupa un espacio, tiene unas dimensiones determinadas, etc. Sin embargo, cuando entramos en relación con este tipo de realidad, intuimos que existen otras notas que le hacen superar la mera fisicidad propia de los objetos. La peculiaridad del fenómeno arquitectónico nos muestra de modo ejemplar cómo un edificio no se reduce a un mero objeto que tiene una serie de funciones. Prueba de esta constatación es la búsqueda desesperada de conceptos capaces de adecuarse a este fenómeno y que son análogos a los que se utilizan para la descripción de las personas: carácter del edificio, alma, personalidad, etc. Esta peculiaridad ha hecho que en ocasiones se haya estudiado la arquitectura desde una perspectiva antropomórfica, ya que de alguna manera se intuía que la arquitectura no se reducía únicamente a su componente físico:

*«Principalmente porque en el espacio coinciden vida y cultura, intereses espirituales y responsabilidades sociales. Porque el espacio no es solamente una cavidad vacía, una "negación de solidez": es también vivo y positivo».*⁶⁸¹

Un ámbito es una realidad que además de tener condición de objeto - en el caso de un edificio serían los materiales utilizados en su construcción-, supera esa fisicidad ya que nos remite a una multiplicidad de relaciones que nos muestran una amplitud especial. Por tanto, el ámbito o superespacio consiste en una realidad que no es ni un objeto ni un sujeto. Alfonso López Quintás lo sitúa a medio camino entre los objetos y los sujetos, pero con una entidad propia. Este tipo de realidades que se han denominado ámbitos exigen un modo de conocimiento que se adapte a su especial modo de ser. Por ser resultado de la confluencia de diferentes realidades, exigen un modo flexible que permita captar esta relacionalidad. Sería un craso error tratar de comprender la arquitectura utilizando los parámetros, por ejemplo, del método científico - técnico, ya que en este caso, nos mostraría únicamente una parte del conjunto. Por esto es necesario un modo de ver sinóptico, es decir, considerar al mismo tiempo todas las realidades que entran en juego y contribuyen a configurar el edificio como ámbito.

⁶⁸⁰ Cf. *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1975, p. 208.

⁶⁸¹ Cf. ZEVÍ, B.: *Saber ver la arquitectura*, p. 161.

En este sentido, se puede decir que la arquitectura se ocupa del espacio, pero siempre que entendamos este concepto en toda su amplitud, es decir, no sólo desde uno de sus aspectos – el físico, el psicológico, el existencial, etc. -, sino como una realidad integral que reúne todos estos aspectos y otros muchos, dando como resultado una realidad mucho más compleja, a la que denominamos ámbito. Considerado únicamente en el plano físico, podemos delimitar perfectamente hasta dónde llega un edificio y cuáles son sus dimensiones. Sin embargo, en este segundo nivel, el ambital, no podemos precisar sus “dimensiones”. El campo de resonancia del que más arriba hablábamos carece de unos límites precisos. Esto dota a los ámbitos de una aparente ambigüedad⁶⁸², que no por ello los convierte en irreales:

*«Los objetos son una forma de realidad tangible y, como tal, fácilmente captable e incluso valorable porque se deja sentir, se impone con su presencia y efectividad. Los ámbitos son tan reales como los objetos, e incluso de mayor rango, pero son más discretos, no se imponen, parecen ocultarse, sólo se revelan al que entra en relación activa con ellos».*⁶⁸³

El ámbito es una realidad abierta que permite un intercambio de posibilidades que la persona puede asumir en forma de diálogo. A través de este intercambio es como se despliega su comprensión:

*«Por ser un ámbito – un complejo expresivo -, la obra artística o literaria tiene un poder apelante, apela al lector intérprete a dialogar con ella, a comprometerse en la tarea común de buscar el sentido último de la realidad y, muy especialmente, de la realidad humana con todas sus implicaciones».*⁶⁸⁴

De ahí que hayamos hecho la propuesta de una estética dialógica. Entendemos que existen tipos de realidad que, por su peculiaridad, exigen un método propio de análisis. Este es el caso de la arquitectura vista como ámbito⁶⁸⁵. En el tema que aquí nos ocupa tendremos que elaborar un modo adecuado de análisis en el que se tomen en cuenta las diversas realidades que dan lugar a un fenómeno arquitectónico tan complejo como es la creación de espacios sagrados:

*«El templo no es formado en principio por la delimitación espacial, debida al arquitecto, sino por la interferencia de ámbitos debida a la voluntad de apelación por parte de la divinidad y a la voluntad de respuesta por parte del pueblo creyente».*⁶⁸⁶

⁶⁸² «En verdad, una de las características de cierto arte y cierta poesía se esconde tras la peculiar “no verdad”, o mejor dicho, ambigüedad de los conceptos expresados.

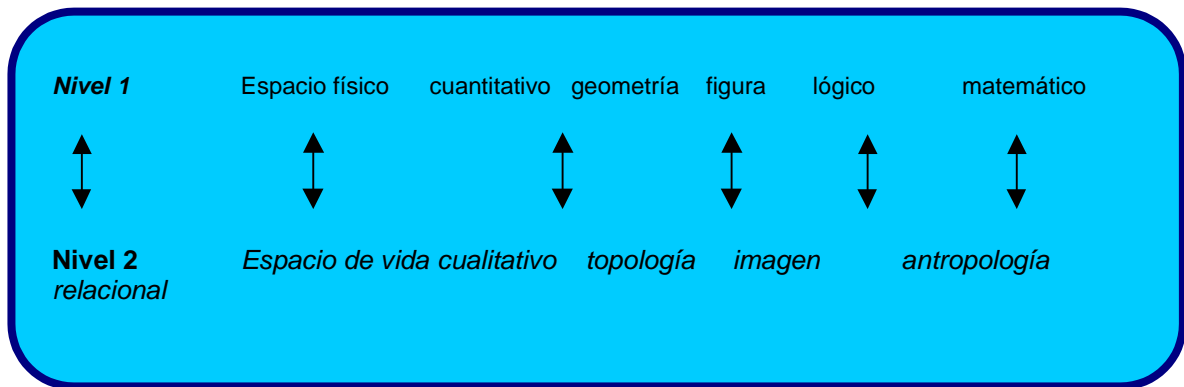
Si con el término ambigüedad aludimos a la condición de voluntaria o involuntaria incertidumbre, a la condición de suspensión y de espera, de imprecisión y a la vez de significación múltiple, quizá sea admisible considerar tal ambigüedad como factor de creación y disfrute estético». Cf. DORFLES, GILLO: *El devenir de las artes*, p.38.

⁶⁸³ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Inteligencia Creativa. El descubrimiento personal de los valores*, BAC, Madrid, 1999, p.38.

⁶⁸⁴ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.14.

⁶⁸⁵ «La Teoría del Conocimiento debe estar inspirada en una concepción relacional de la realidad que no considere los fenómenos y entidades como algo rígidamente delimitado, sino como ámbitos que se distienden y entreveran». Cf. *Estética de la Creatividad*, p.212.

⁶⁸⁶ Cf. *Ibid.*, p. 251.



Para ello utilizaremos un método genético – relacional, es decir, trataremos de mostrar cómo se han ido creando los diversos estilos arquitectónicos, atendiendo para ello a la confluencia de diversos elementos que, en cada época, han dado lugar a la creación de ámbitos propios, que se han expresado en una serie de formas particulares. Después de este análisis genético relacional, pasaremos a la diagnosis de la arquitectura sacra contemporánea.

PARTE III

EVOLUCIÓN DEL ESPACIO SAGRADO DESDE EL CONCEPTO DE ÁMBITO.
LA GÉNESIS DE LOS ESTILOS ARQUITECTÓNICOS EN LA HISTORIA DE LA
ARQUITECTURA SAGRADA.

EVOLUCIÓN DEL ESPACIO SAGRADO DESDE EL CONCEPTO DE ÁMBITO.
LA GÉNESIS DE LOS ESTILOS ARQUITECTÓNICOS EN LA HISTORIA DE LA
ARQUITECTURA SAGRADA.

Capítulo 8: PRECISIONES PRELIMINARES: LO SAGRADO, LO SIMBÓLICO Y LO FESTIVO.

*«El templo es el lugar de la cita: cita con lo sagrado en la que puede consumarse el acontecer simbólico. El templo debe ser, en efecto, usado. Debe pensarse en el marco de una acción, o en términos pragmáticos como el ámbito en el cual se produce el conjunto de operaciones que puedan traer a la presencia lo sagrado (así el rito, el ceremonial, el sacrificio)».*⁶⁸⁷

Anteriormente hemos estudiado cómo la arquitectura es fruto o confluencia de diversos ámbitos que en su integración cobran forma expresiva. Por tanto, antes de abordar el estudio de los diferentes estilos arquitectónicos, a la luz de la teoría de los ámbitos, se hacen necesarias una serie de precisiones de elementos constitutivamente *interferenciales* y que entran en juego en la teoría del conocimiento que estamos movilizándolo.

La complejidad de muchas de las propuestas de la arquitectura sacra contemporánea hace necesario rescatar algunas categorías – *símbolo, fiesta, juego*– que por ser eminentemente relacionales permiten articular una teoría del conocimiento que se pliegue a las exigencias que impone una reflexión profunda en torno a estas propuestas artísticas.

Lo simbólico y lo sagrado son dos conceptos que, por definirse por una confluencia integradora de diversos niveles y elementos, nos interesan en especial para poder abordar la génesis de los diferentes estilos arquitectónicos, ya que las conclusiones de este análisis nos van a poner en disposición de comprender una serie de aspectos que implica la *estética relacional*. Ante esta perspectiva, se nos abren dos vías de fundamentación claramente diferenciadas:

- a) *Vía historiográfica y crítica*: Los estilos de la arquitectura religiosa son la plasmación expresiva del modo en que el hombre ha entendido la relación con lo sagrado a lo largo de la historia. En nuestro caso esto se circunscribe a lo sagrado cristiano con las peculiaridades que implica.
- b) Lo sagrado, como problema del límite, de la relación entre mundos cualitativamente diferentes, pero con conexiones, metodológicamente nos ofrece la posibilidad de abordar el estudio de la estética con una clara

⁶⁸⁷ Cf. TRÍAS, EUGENIO: *La Edad del Espíritu*, Destino, Barcelona, 1994, p. 95.

base ontológica, lo que Roman de la Calle denomina el primer nivel de la Estética u *Ontoestética*:

*«El desarrollo de la necesaria fundamentación metafísica de las diferentes cuestiones estéticas, incorporando consecuentemente la clarificación ontológica del tradicional problema de la Belleza (con sus especies, modalidades y relaciones)[...]».*⁶⁸⁸

Este modo de fundamentación nos va a permitir desplegar la lógica de los niveles ontológicos, cuestión que sería imposible si optamos por una vía reduccionista que suponga la inexistencia de *“algo otro”*, llámese *mundo, ámbito, espíritu...*, y que tome como módulo de lo real únicamente la vertiente física y sensorial que en el primer nivel presenta la realidad⁶⁸⁹.

En otro orden de cosas, no podemos obviar que la arquitectura sagrada se construye desde la génesis interna del *rito*. La creación de un espacio en el que lo divino irrumpe irriganado el ámbito de lo cotidiano, conlleva una temporalidad dinamizada. Tal como escribe Trías:

*«De hecho, tanto templo como tiempo hacen referencia a lo mismo: ambas palabras designan, etimológicamente, recorte, demarcación (témenos en griego; templum en latín; lo mismo que tempus, tempora; expresiones de raíz “tem-” que hace referencia a “cortar”). El templo establece el deslinde de un lugar privilegiado».*⁶⁹⁰

El rito implica carácter festivo, ya que supone una ruptura en la homogeneidad del decurso temporal. El análisis de este tipo de temporalidad, así como los elementos que intervienen en las acciones lúdicas, es fundamental para la comprensión de la génesis interna de los estilos. Por esto, una vez realizadas las especificaciones sobre lo sagrado, pasaremos a analizar las condiciones en las que se dan los acontecimientos lúdicos.

⁶⁸⁸ Cf. DE LA CALLE, ROMÁN: *Estética & Crítica y otros ensayos*, Edivart, Valencia, 1983, p.14.

⁶⁸⁹ «Esto significa situar en primer plano la alabanza de “todo lo perecedero”, el reconocimiento de que los “mejores símbolos” son aquellos que hablan del “tiempo y del devenir”, los que impulsan la experiencia estética de la imagen al duro reconocimiento del carácter temporal de nuestra existencia, sin fomentar el espejismo de una eternidad ajena al hombre». Cf. JIMÉNEZ, JOSÉ: *Imágenes del hombre*, p.321.

⁶⁹⁰ Cf. *La Edad del Espíritu*, p.94.

- Aproximación gnoseológica al concepto de "lo sagrado".

«¿Qué quiere decir símbolo? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa "tablilla de recuerdo". El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada tessera hospitalis; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos». ⁶⁹¹

a) Lo simbólico y lo sagrado

En la lógica de la argumentación filosófica que nos propone Eugenio Triás son inseparables el problema del símbolo y la realidad de lo sagrado. Esto es debido a que ambos se abordan desde el problema del límite, es decir, la capacidad de relación y entreveramiento de dos mundos primigeniamente escindidos:

«El acontecimiento sim-bólico constituye un complejo proceso o curso en el marco del cual puede tener lugar el encaje o la coincidencia de ambas partes. Una de ellas, la que se posee, puede considerarse la parte "simbolizante" del símbolo la otra, la que no se dispone, constituye esa otra mitad sin la cual la primera carece de horizonte de sentido: es aquella a la cual remite la primera para obtener significación». ⁶⁹²

Lo simbólico permite, como aquello que se sitúa en el límite entre dos regiones de la realidad, acceder a zonas vedadas para otras lógicas y conceptos. En este sentido, lo simbólico entraña un componente gnoseológico que consiste en la capacidad de *remisión*. Lo simbólico se caracteriza por la capacidad de *interacción*, ya que se entiende desde la interferencia entre dos *ámbitos* de realidad. En este sentido, es fuente de conocimiento porque permite acceder a zonas desconocidas u ocultas de lo real que, de otro modo, escapan a las argumentaciones lógicas. Lo simbólico moviliza una serie de elementos como la *analogía*, *metáfora*, *intuición*..., sobre los que se sustenta una teoría de conocimiento capaz de plegarse a la complejidad gnoseológica que implican numerosas vertientes de la realidad:

«La realidad simbólica remite a otras entidades en cuanto es vehículo viviente de un acontecimiento interaccional entre el campo de realidad que tales entidades integran y el campo que cubre el ser humano que se relaciona con ellas». ⁶⁹³

⁶⁹¹ Cf. GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello*, p. 85

⁶⁹² Cf. *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994, p.19.

⁶⁹³ Cf. *Estética de la Creatividad*, p.36.

Lo simbólico se caracteriza por su poder de remisión, precisamente porque surge de la interferencia entre distintas realidades. Una realidad se convierte en simbólica cuando es fruto de la confluencia o del encuentro⁶⁹⁴. Esta particularidad dota a las realidades simbólicas de *capacidad analógica*, es decir, de encontrar cierta unidad a partir de la correspondencia en la diversidad de las apariencias. Esto permite articular un discurso desde ciertas zonas de la realidad condenadas tradicionalmente al campo de la irracionalidad:

*«En cambio, el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete completar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que completará en todo nuestro propio fragmento vital».*⁶⁹⁵

Trías propone una vía de conocimiento en la que confluyen lo racional y lo simbólico como posibilidad de conocimiento de lo real y que denomina *espíritu*⁶⁹⁶. En su argumentación despliega una serie de categorías que jerarquizadas e integradas constituyen el proceso por el que gnoseológicamente opera lo simbólico. De este modo, lo simbólico permite un ascenso desde la materia al espíritu por un camino de enriquecimiento de sentido que se presenta en forma de escala:

*«Tales revelaciones forman una escala que puede figurarse en forma musical, como la escala de los intervalos musicales. En el supuesto de que la primera revelación determina la segunda, esta la tercera, etc.».*⁶⁹⁷

Esta escala se estructura en siete categorías que posibilitan el acontecer simbólico: *materia*⁶⁹⁸, *cosmos*⁶⁹⁹, *relación presencial*⁷⁰⁰, *logos*⁷⁰¹, *exégesis*,⁷⁰² *grado*

⁶⁹⁴ «El cual [Acontecimiento simbólico] constituye siempre un encuentro. O una revelación (sym-bállica) entre cierta presencia que sale de la ocultación y cierto testigo que la reconoce (y que determina su forma, o su figura). Esa presencia (de lo sagrado) y ese testigo (humano) componen, entonces, una correlación: una genuina relación presencial que sella, de forma manifiesta, dicho encuentro». Cf. TRIAS, EUGENIO: *La edad del espíritu*, p.26.

⁶⁹⁵ Cf. GADAMER, H. G.: *La actualidad de lo bello*, p. 85.

⁶⁹⁶ «Por espíritu se entenderá, al final de este libro, el horizonte ideal (no utópico) de una posible síntesis de razón y simbolismo». Cf. *La edad del espíritu*, p. 15.

⁶⁹⁷ Ibid., p. 24.

⁶⁹⁸ «Es la dimensión que a todos los demás sostiene, se hace fundamental: aquella materia de carácter matricial sobre la que podrá edificarse un mundo, un cosmos, o generarse éste a través de la intervención creadora (u ordenadora)». Ibid., p. 64.

⁶⁹⁹ «Lo que resulta de esta delimitación del lugar y del tiempo, templo y fiesta, es una ordenación general de aquella materia silvestre, o caótica, que constituía la primera categoría. Tal ordenación es lo que en propiedad debe llamarse mundo, cosmos». Ibid., 97.

⁷⁰⁰ «En esta tercera categoría, como se ha dicho, tiene lugar la aparición. El símbolo se hace fenómeno. Y el testigo lo acoge y lo reconoce. Este darse a la presencia del símbolo es lo que en este texto se llama revelación». Ibid., p.133.

⁷⁰¹ «La cuarta categoría es aquella en la cual la simbolización manifiesta alcanza su plenitud. Lo sagrado ya no se limita a hacer acto de presencia. No es únicamente fenómeno. Es, además, el logos revelado de éste. No es tan sólo la primera hipóstasis «descendente» que se desprende del núcleo sagrado y santo en forma de presencia. Ahora surge una segunda hipóstasis: palabra o logos». Ibid., p. 171.

⁷⁰² «Ahora se trata de fundar una comunidad hermenéutica que mantenga viva y vigente la doctrina desplegada del logos que ha aparecido en el mundo; y sobre todo de iniciar un verdadero retorno de toda la comunidad fiel al logos hacia el cerco de lo sagrado». Ibid., 241.

*místico*⁷⁰³, *conjunción de las partes del símbolo*, que constituiría lo que Trías denomina el *acontecer simbólico*:

*«Materia, mundo, presencia, lógos, claves del sentido, momento místico: todo este despliegue categorial constituye, pues, el necesario bagaje que hace posible que al fin se produzca el genuino acontecimiento simbólico. En él debe celebrarse la revelación del encaje y de la coincidencia entre la parte simbolizante y la parte simbolizada».*⁷⁰⁴

Desde la conjunción de estas categorías se dará el acontecer simbólico, que al igual que en Gadamer, supondrá un *traer algo a la presencia* desde lo oculto:

*«Y es que el símbolo (a diferencia de la alegoría, o del esquematismo conceptual) mantiene siempre un remanente místico que revela su carácter estructuralmente religado a un sustrato secreto, sellado, santo (a lo sagrado con su peculiar ambivalencia)».*⁷⁰⁵

Existe la *función simbólica* como apertura de nuevas vías que apuntan hacia nuevos caminos de comprensión y significación de la realidad. Lejos de ser una función pasiva, consiste en un acto creativo que exige la puesta en tensión o “*suspensión*” de los diversos elementos que entran en juego –*mundo sensible, mundo espiritual, significaciones habituales, horizontes de sentido...*-. Ernst Cassirer atribuye esta función al *mito*, el *arte*, la *ciencia* o el *lenguaje*, ya que considera que buscan determinar, a través de sus propios caminos, la unidad del ser, dentro de la aparente diversidad de sus manifestaciones:

*«No son simples copias de la realidad [arte, ciencia, mito, lenguaje] presente, sino que representan las grandes direcciones de la trayectoria espiritual, del proceso ideal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple, como una multiplicidad de configuraciones que, en última instancia, son unificadas a través de la unidad de significación».*⁷⁰⁶

El modo en que se despliega el concepto de lo “sacro” obedece a una articulación semejante. Marcel Mauss explica como lo simbólico es la reserva de lo sagrado⁷⁰⁷. En este sentido, lo sagrado aparece como tensión que remite a un nivel ontológico diferente:

«Pues lo sagrado hace siempre referencia a un fondo oscuro que jamás llega a presencia y que, en consecuencia, “no aparece”. Y el

⁷⁰³ «En- esta sexta categoría la comunidad hermenéutica del testigo asciende hasta encontrarse con el último estrato de lo simbolizado en el símbolo. Ese encuentro es, en propiedad, lo que suele llamarse *encuentro místico*». Ibid., p.284.

⁷⁰⁴ Ibid., p.352.

⁷⁰⁵ Ibid., p.27.

⁷⁰⁶ Cf. *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, FCE, México. 1971, p.52 –53. [Trad. Cast. Armando Morones].

⁷⁰⁷ Cf. RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Encuentro, Madrid, 1989, p.24. [Trad. Cast. Antonio Gabriel Rosón].

*símbolo se define entonces como el modo a través del cual eso sagrado, con su peculiar ambivalencia, hace irrupción en el mundo de lo sagrado».*⁷⁰⁸

Gadamer ha aplicado a la reflexión estética el estudio de aquello que opera en la obra de arte trayendo lo oculto a la presencia, de tal modo que se constituye en la vía de conocimiento:

*«De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado».*⁷⁰⁹

Lo sagrado y lo simbólico, como acontecimientos que tienen lugar en el *límite*, fundan la posibilidad de una gnoseología diferente a la propuesta en los postulados de la razón ilustrada. El conocimiento es fruto del encuentro entre dos realidades o *ámbitos de realidad*. Este encuentro es fronterizo puesto que supone la intersección de dos ámbitos cualitativamente diferenciados y con posibilidad de fundar un campo común de juego. Este *«acontecimiento simbólico»*⁷¹⁰ permite el acceso a regiones de la realidad que desde otras ópticas ni siquiera son contempladas. Es en este encuentro en el límite entre los diversos niveles donde se establecen los marcos del conocimiento de ciertas realidades. Por esto mismo *«el simbolismo es una forma de luz que brota en la interacción de ámbitos»*⁷¹¹. Lo sagrado, instalado en el acontecer simbólico, se articula en torno a esta misma dinámica pero movilizándolo el nivel de lo *trascendente*. En este sentido, lo simbólico permite conformar el relato, aparentemente fragmentario de lo real, a partir de *correspondencias* y *analogías* que nos muestran como la realidad desde la diferenciación de niveles está dotada de una unidad estructural:

*«En cambio, el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete completar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital».*⁷¹²

De este modo, lo simbólico, como forma de conocimiento, supera el constreñimiento de las formas discursivas de la lógica y apunta otras categorías acordes a la peculiaridad de ciertas realidades. En este sentido, la categoría de juego adquiere una peculiar dimensión gnoseológica, ya que, como escribe López Quintás:

⁷⁰⁸ Ibid., p. 61.

⁷⁰⁹ Cf. *La actualidad de lo bello*, p. 95.

⁷¹⁰ «El símbolo no es sólo una cosa o una sustancia. Es, sobre todo, un acontecer simbólico en el cual algo ocurre, ciertamente, en relación a determinados objetos materiales (pan, vino, agua, fuego) que se usan o se manipulan con vistas a ciertos fines sagrados. Tal acontecer exige un lugar adecuado (templo) y un tiempo específico y oportuno (celebración festiva)». Cf. TRIAS, EUGENIO: *La edad del espíritu*, p. 170

⁷¹¹ Cf. LÓPEZ QUINTÁS: *Estética de la Creatividad*, p. 106.

⁷¹² Cf. GADAMER, H.G: *La actualidad de lo bello*, p. 85.

«El juego ofrece la altísima condición de constituir un ejemplo modelico de las realidades que se dan forma interaccional de modo que cada elemento confiere sentido al todo y, que a su vez, cobra en el todo su plenitud de sentido»⁷¹³.

Por esto, Huizinga insiste en que lo sacro se encuentra enraizado en lo lúdico. Las características que posee el juego como actividad lúdica – *libertad, autonomía, sometimiento a reglas, finalidad en sí mismo, espacialidad y temporalidad propias*,... - son las mismas que se movilizan al articular una fenomenología de lo sagrado. En el ritual, como elemento mediador, se generan, al igual que en el juego, una serie de asociaciones que permiten alumbrar mundos cualitativamente diferenciados del habitual y que en el caso de lo sacro pertenecen a la esfera del misterio. Las relaciones son parecidas a las que se dan en el juego metafórico, ya que éste crea relaciones inéditas y encuentra unidad en la aparente diversidad de niveles conceptuales. Sin embargo, en el caso de lo sacro y el símbolo la esfera a la que se remite y el mundo que alumbra está recubierto del halo del misterio:

«Y es que el símbolo (a diferencia de la alegoría, o del esquematismo conceptual) mantiene siempre un remanente místico que revela su carácter estructuralmente religado a un sustrato secreto, sellado, santo (a lo sagrado con su peculiar ambivalencia)».⁷¹⁴

Aunque existen muchos elementos comunes entre la *metáfora*, la *analogía* y lo *simbólico*, es necesario hacer una serie de distinciones. El principal punto de confluencia radica en que los tres suponen una ampliación o desplazamiento del sentido de las cosas o de la realidad, de tal modo que posibilitan el descubrimiento de una serie de niveles que permanecían ocultos. En este sentido, Ricoeur afirma que la metáfora no es una simple figura retórica o tropo que se utiliza para embellecimiento del discurso⁷¹⁵, sino que opera en un nivel gnoseológico diferente:

«La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento».⁷¹⁶

A este giro, Ricoeur lo denomina *«la transición al punto de vista hermenéutico»⁷¹⁷*, que camina desde la frase al discurso, superando la metáfora como una simple figura retórica que se centra únicamente en la palabra, de tal

⁷¹³ Cf. *Estética de la Creatividad*, p. 34.

⁷¹⁴ Cf. TRIÁS, EUGENIO: *La edad del espíritu*, p. 27.

⁷¹⁵ «La retórica murió cuando la afición a clasificar las figuras llegó a suplantarse completamente el sentido filosófico que animaba el vasto imperio de la retórica, mantenía unidas sus partes y relacionaba el conjunto con el organon y la filosofía fundamental». Cf. RICOEUR, PAUL: *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad. Editorial Trotta, Madrid, 2001, 2ª Ed., p. 15 –16. [Trad. Cast. Agustín Neira].

⁷¹⁶ Ibid., p. 326.

⁷¹⁷ Ibid., p.10

modo que amplía su sentido *«en cuanto poder de redescubrir la realidad»*⁷¹⁸. Ricoeur, apoyándose en las distinciones aristotélicas, afirma que la metáfora pertenece al campo de la poética y no de la retórica, ya que la metáfora, al igual que el texto poético, alcanza su pleno sentido a medida que abandona el campo de lo literal:

*«El enunciado metafórico alcanza su sentido metafórico sobre las ruinas del sentido literal».*⁷¹⁹

Al abandonar la literalidad, se produce una *suspensión*⁷²⁰ *del sentido* en la que es posible redescubrir marcos nuevos de sentido, de tal modo que obtendríamos una conexión clara con la verdad:

*«De esta conjunción entre ficción y redescipción concluimos que el "lugar" de la metáfora, su lugar más íntimo y último, no es ni el nombre ni la frase ni siquiera el discurso, sino la cópula del verbo ser. El "es" metafórico significa a la vez "no es" y "es como". Si esto es así, podemos hablar con toda razón de verdad metafórica, pero en un sentido igualmente "tensional" de la palabra "verdad"».*⁷²¹

La "suspensión" de sentido interviene también de manera determinante en la dinámica de lo sagrado, ya que es necesario un abandono de lo habitual (profano) para que se pueda dar la interferencia con el ámbito de lo divino.

La metáfora constituye un trasvase de referentes que alumbran los posibles nexos entre partes de una realidad aparentemente fragmentaria. Donde la lógica discursiva no llega por su propia limitación, accede lo metafórico de la mano de la intuición. El juego metafórico pone en relación las diferentes partes de lo real descubriendo vínculos⁷²², de tal modo que en cada descubrimiento alumbramos posibilidades de comprensión nuevas que complementan a las anteriores, construyendo la totalidad del relato. La metáfora comparte con lo simbólico y lo sagrado su *ubicación en el límite* que es constantemente trascendido. Sin embargo, la trasposición no se limita a la transferencia de sentido entre el mundo sensible y el metasensible, tal como la entendía la retórica de origen platónico y neoplatónico. Esta es la crítica que Ricoeur hace a Heidegger, ya que éste circunscribe el tema de la metáfora al trasvase de sentido de lo invisible a lo visible. Por esto afirma que *«la*

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Ibid., p. 293.

⁷²⁰ *«La suspensión del mundo habitual, hecha efectiva a través del uso de la metáfora saca a la superficie de lo "oculto", se abre la dimensión simbólica, disfrazada desde hace siglos de razón elucubrada. La metáfora sería un acceso a lo simbólico».* Cf. ALDO ROVATI, PIER: *Como la tenue luz. Metáfora y saber*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999, p. 20. [Trad. Cast. Carlos Catropi].

⁷²¹ Ibid., p. 13.

⁷²² *«Apertura y vínculo de la metáfora deben ser pensados juntos, y el juego de estas dos tonalidades produce un efecto de distanciamiento, tanto de una idea sencilla de apertura como pasaje (como si la metáfora fuera una puerta o una ventana a través de la cual penetra algo, aunque sea una luz atenuada, la huella de algo que retrae, o el vértigo de un abismo simbólico) como una idea sencilla que vincula».* Cf. ALDO ROVATI, PIER: *Como la tenue luz. Metáfora y saber*, p. 18.

*metafórica sólo existe en los límites de la metafísica*⁷²³. Este aspecto puede hacer que el discurso sobre lo metafórico se inscriba en el mismo ámbito de lo sagrado, ya que en el caso de lo sagrado el límite se establece entre ámbitos de realidad – profano y divino –, de tal que lo sacro se constituye en el encuentro de realidades. Lo metafórico se encuentra en el límite de las significaciones constantemente trascendidas y enriquecidas por el hallazgo de vínculos inéditos. Por otro lado, la analogía, en cambio, busca las correspondencias en la aparente discontinuidad. Ricoeur parte del análisis, precisamente de Aristóteles y de la *Summa Teológica* de Santo Tomas, centrándolo en el tema de la *participación*⁷²⁴, ya que radicará el problema de la analogía en el problema ontológico. La metáfora, sin embargo, es la trasfencia de significado en el mismo plano. La metáfora sería una trasfencia de sentido horizontal (de las significaciones), en cambio, la analogía aludiría más a lo vertical (orden del ser). Sin embargo, ambas se pueden entrecruzar:

*«Este cruce de dos modalidades de trasfencia, según el orden descendente del ser y ascendente de las significaciones, explica que se constituyan modalidades mixtas de discurso, en las que la metáfora proporcional y la analogía trascendental acumulan sus efectos de sentido».*⁷²⁵

Se puede deducir que existe un fuerte paralelismo entre lo metafórico, lo simbólico y la analogía. Los tres se originan a partir de la lógica del límite, y movilizan en su dinámica interna diversos niveles de realidad que contribuyen a completar o alumbrar nuevos sentidos. Sin embargo, lo simbólico, como lugar que aloja lo sagrado, se diferencia claramente, ya que, como anteriormente indicábamos, el plano que moviliza es el del *misterio*, unido, en el caso del cristianismo, a la *trascendencia*. Si contemplamos estas distinciones desde el prisma ontológico, observamos que el movimiento relacional de lo simbólico integra, en su referencia al ser, una doble direccionalidad, vertical y horizontal. Sin embargo, el movimiento de la metáfora y la analogía se concentra más en el vector horizontal disminuyendo, sin desaparecer según Ricoeur, el *“poder ontológico de expresión”*.

b) Dos regiones de la realidad: profano y sagrado

Son numerosos los autores que al estudiar el tema de lo sagrado han considerado la realidad dividida en dos regiones claramente diferenciadas: lo *“profano”* y lo *“sagrado”*. Emile Durkheim, buscando un apoyo en el que fundamentar la organización social desde el estudio de las religiones, fue el primero que diferenció ambas esferas:

⁷²³ Cf. RICOEUR, PAUL: *La metáfora viva*, p.372.

⁷²⁴ «La analogía, en efecto, se mueve dentro del nivel de los nombres y de los predicados; es de orden conceptual. Pero su condición de posibilidad está en otra parte, en la propia comunicación del ser. Participación es el nombre genérico dado al conjunto de soluciones aportadas a este problema. Participar es, aproximadamente, tener parcialmente lo que el otro posee o es plenamente. Por tanto, la búsqueda de un concepto adecuado de analogía es paralela a la búsqueda de un concepto adecuado de participación». Ibid. p. 362.

⁷²⁵ Ibid., p. 370.

*«La división del mundo en dos esferas que comprenden, la una todo lo que es sagrado, la otra todo lo que es profano, tal es el rasgo distintivo del pensamiento religioso; las creencias, los mitos, los dogmas, las leyendas son representaciones o sistemas de representaciones que manifiestan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y los poderes que les son atribuidos, su historia, sus relaciones entre sí y con las cosas profanas».*⁷²⁶

Desde aquí trata de hacer una explicación sociológica a partir del modo en que se regula esta relación desde las sociedades primitivas. Esta es la misma línea que desarrolla Roger Caillois en su obra *El Hombre y lo Sagrado*. Este autor parte de una concepción religiosa del mundo en la que se oponen de manera frontal lo sagrado y lo profano:

*«Toda concepción religiosa del mundo implica la distinción entre lo sagrado y lo profano [...]. Estos dos mundos, el de lo sagrado y lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se suponen recíprocamente».*⁷²⁷

Mircea Eliade, desde el estudio de la historia de las religiones, insiste en esta caracterización como “estados” o dos modos de experiencia de los que el hombre participa o a partir de los cuales despliega su experiencia en el mundo:

*«El lector se dará cuenta en seguida de que lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo. Dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de la historia».*⁷²⁸

Mientras la esfera de lo profano se define por su homogeneidad, la región de lo sacro es absolutamente heterogénea:

*«Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a lo no – realidad de la inmensa extensión circundante».*⁷²⁹

A pesar de hallarse constitutivamente escindidas, estas dos esferas tienen la posibilidad de ponerse en relación, mediante el rito, la consagración:

«No se pretende decir, con todo, que un ser no pueda jamás pasar de uno de esos mundos al otro: mas la manera en que se produce ese tránsito, cuando tiene lugar, pone en evidencia la dualidad

⁷²⁶ Cf. DURKHEIM, EMILE: *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico de Australia*, Akal, Madrid, 1992, p.33 [Trad. Cast. Ramón Ramos].

⁷²⁷ Cf. *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996, 2ª reimpresión, pp. 11 – 12. [Trad. Cast. Juan José Domenchina].

⁷²⁸ Cf. *Lo Sagrado y lo Profano*, p.21.

⁷²⁹ Ibid., p. 26.

*esencial de los dos reinos. En efecto implica una verdadera metamorfosis».*⁷³⁰

El mundo de lo profano se encuentra *vertido* hacia el de lo sacro, que en cualquier momento puede irrumpir en este a modo de *hierofanía*:

*«Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de "algo completamente diferente", de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forma parte integrante de nuestro "mundo" "natural" "profano"».*⁷³¹

De este modo, encontramos la esfera de lo profano en estado de remisión hacia algo *"otro"* con capacidad para irrumpir en lo profano y dinamizarlo *"especialmente"*. Por tanto, una fenomenología de lo sagrado supone una *lógica del límite*, puesto que la comprensión de este concepto se apoya en la posibilidad de la existencia de una finísima y delicada frontera que, provista de una gran flexibilidad, articula esta peculiar dialéctica. Pero este límite no se entiende como cerco o cerramiento de esferas conceptuales absolutamente diferenciadas a modo de vasos comunicantes. La noción de límite lleva implícita la existencia de una extensión que va más allá de lo limitado. Por esto, suponer un mundo profano, implica la existencia de una esfera absolutamente diferenciada que se denomina *sagrada*.

Lo sagrado se presenta como *"algo otro"* que se entiende, dependiendo de las civilizaciones y culturas, con *mana*⁷³², *fuerza*, *pureza*, *potencia*⁷³³, *numinoso*, lo que es *intocable*, *objeto de temor*, incluso una realidad de carácter ambivalente.

- Aproximación etimológica y fenomenológica al concepto de *"sagrado"*.

Hablar de la evolución de los estilos en la arquitectura como la plasmación expresiva de la relación que el hombre establece con lo sagrado exige hacer una aproximación a las diferentes acepciones y relaciones que moviliza el ámbito de lo *"sagrado"*. Para esto es preciso hacer un recorrido por la historia etimológica de este término, ya que ésta es la que nutre el contenido de este concepto.

⁷³⁰ Cf. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico de Australia*, p.23.

⁷³¹ Cf. *Lo sagrado y lo profano*, p. 19.

⁷³² «El mana no es sólo una fuerza, un ser, es también una acción, una cualidad, un estado. Es decir, es a la vez un sustantivo, un adjetivo y un verbo [...]. En suma, la palabra subsume una cantidad de ideas que designaremos con las palabras de: poder de brujo, cualidad mágica de una cosa, cosa mágica, ser mágico, tener poder mágico, estar encantado, actuar mágicamente; presenta reunidas en un solo vocablo una serie de nociones de las cuales hemos entrevisto el parentesco, pero que se nos ofrecían separadas». Cf. MARCEL MAUSS: *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid. 1971, p.123. [Trad. Cast. Teresa Rubio de Martín – Retortillo].

⁷³³ «Es el elemento del poder, potencia, prepotencia, omnipotencia. Para designar este elemento opto por el nombre de majestad. Sobre todo, porque la palabra majestad conserva, en nuestro sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa de lo numinoso». Cf. OTTO, RUDOLF: *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, 2º Ed., p. 33. [Trad. Cast. Fernando Vela].

a) Lo sagrado en los griegos

El análisis de los criterios que empleaban los griegos para la disposición de sus recintos sagrados nos da la clave para comprender que entendían por lo "sacro". En Grecia al lugar sagrado se le denominaba *hieron* y al recinto sagrado *temenos*. Etimológicamente, esta palabra comparte la misma raíz que el verbo *cortar*. En este sentido, conserva la acepción de lo que está separado, es decir, aquello que no se puede traspasar. Una vez más la arquitectura nos muestra de un modo sumamente expresivo el profundo significado de esta etimología. Los elementos que el griego movilizaba para la construcción de sus recintos sagrados – propileo, escalinatas, fuente, columna... -, se distribuían deliberadamente para acentuar la idea de separación, de tal modo que el fiel era invitado a entrar en un espacio absolutamente diferenciado:

*«Hasta ahora hemos examinado el temeno como un completo y construido sistema que está en proceso de ser "explorado" por un espectador en movimiento; éste sería así un participante característico de una ceremonia que tiene lugar dentro de sus límites».*⁷³⁴

La ausencia de espacio interior en los templos griegos obedece a que no estaban pensados como lugar de reunión, más bien se trata de un símbolo eterno de la majestuosidad de la divinidad, es decir, el lugar donde habita esta divinidad, pero que no puede ser traspasado⁷³⁵. En este sentido, es interesante como se van perfilando los sentidos de lo sagrado desde el término prehelénico *Thambos* - como sentimiento de horror o de pavor que se experimenta ante lo numinoso⁷³⁶ -, hasta *Hagios* - como lo puro o consagrado -. *Hagnos* y *Hagios* son términos que comparten la misma raíz y que ponen de manifiesto el sentido ambivalente de lo sagrado⁷³⁷, tal como nos indica J. Ries:

*«"Hag" es la raíz indoeuropea que muestra el terror sagrado ante la potencia divina y traza el camino hacia la relación cultural del hombre con los dioses»*⁷³⁸.

Por un lado, se expresa la pureza y la consagración a la divinidad y por otro, lo que mancha, lo inviolable, lo que no se puede tocar:

⁷³⁴ Cf. MARTIENSSEN, R.D.: *La idea del espacio en la arquitectura griega. Con especial referencia al templo dórico y su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, p. 67. [Trad. Cast. Eduardo Loedel].

⁷³⁵ «La morada protectora del dios no daba cabida a los fieles y, desde el punto de vista del espectador, tenía una significación esencialmente externa [...]. En efecto, el templo, a diferencia de la vivienda construida para ser habitada por seres humanos, adquiere su mayor significado cuando se lo contempla desde fuera». Ibid., p. 67.

⁷³⁶ En el Antiguo Testamento esta significación se encuentra presente en numerosos episodios. Por ejemplo, cuando Dios se manifiesta ante Moisés en el monte Horeb en forma de zarza ardiendo (Ex 3, 1 –6).

⁷³⁷ «La palabra griega "hagnos", mancha, significa también "el sacrificio que borra la mancha". El vocablo "hagios" "santo" significó al mismo tiempo, en época remota, según afirman los lexicógrafos, "manchado"». Cf. CAILLOIS, ROGER:, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996, reimpresión, p.31. [Trad. Cast. Juan José Domenchina].

⁷³⁸ Cf. *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Encuentro, 1989, Madrid, p150. [Trad. Cast. Antonio Gabriel Rosón].

*«Hagnos es "objeto de temor" porque es "mancha", "crimen sacrílego". Es la significación opuesta a lo sacro como "puro". Se da, pues, en estas dos palabras – hagnos y hagnos – un significado de signo contrario».*⁷³⁹

Autores como Roger Caillois han estudiado esta polaridad, y han querido ver en ella dos formas bien diferenciadas de relación con la divinidad y su influencia en la organización social. Esta ambivalencia muestra dos caras o aspectos de una misma realidad que puede ser portadora de pureza o impureza. No se trata, tal como indica J. Plazaola⁷⁴⁰, de una polaridad ética, más bien hace referencia a dos modos opuestos que tiene de actualizarse una misma realidad:

*«Toda fuerza, en estado latente, provoca a la vez el deseo y el temor, y suscita en el fiel el miedo de que venga a derrotarlo y la esperanza de que acuda en su socorro. Pero siempre que se manifiesta lo hace en un solo sentido, como manantial de bendiciones o como foco de maldición».*⁷⁴¹

Esta ambivalencia provoca relaciones opuestas con lo sagrado que se traducen en respeto y horror respectivamente:

*«El uno atrae, el otro repele; uno es noble, el otro innoble; uno provoca respeto, el amor, el agradecimiento; el otro, la repugnancia, el horror y el miedo».*⁷⁴²

A partir de estos dos aspectos de lo sagrado se organiza el sistema social, de tal modo que el rito, la fiesta, la consagración, las jerarquías..., son modos de regular esta relación, ya que, en palabras de Caillois:

*«Lo sagrado se encuentra, por lo tanto, ligado del modo más estrecho al orden del mundo: es su expresión inmediata y consecuencia directa».*⁷⁴³

Por otro lado, el término *Hieros* hará referencia a aquello poderoso, o que se encuentra consagrado a los dioses, es decir, lo que participa de la esfera de lo divino. Este aspecto de lo sagrado es el que recoge Rudolf Otto en su fenomenología de lo sagrado cuando se refiere a lo numinoso como aquello que nos supera de un modo absoluto:

«Es el elemento de poder, potencia, prepotencia, omnipotencia. Para designar este elemento opto por el nombre de majestad. Sobre todo, porque la palabra majestad conserva, en nuestro

⁷³⁹ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1965, p.4.

⁷⁴⁰ *«Si lo sacro es un mundo terrible cuyos polos son la santidad y la mancha, está claro que importa un concepto diferente de lo éticamente perfecto».* Ibid., p.8.

⁷⁴¹ Cf. CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, p.30.

⁷⁴² Ibid., p.39.

⁷⁴³ Ibid., p.79.

*sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa de lo numinoso».*⁷⁴⁴

Lo sagrado como fuerza añade una serie de connotaciones sumamente interesantes y que convienen ser reseñadas. Este es un aspecto que desde diversas disciplinas – antropología, sociología...- se ha estudiado pormenorizadamente. De este modo, numerosos autores apuntan hacia la existencia en muchos pueblos de una fuerza colectiva, inmanente y trascendente que posee múltiples denominaciones, pero con un contenido parecido. Así, Durkheim habla del *maná totémico* como «una especie de fuerza anónima impersonal, que se encuentra en cada uno de esos seres sin que sin embargo se confunda con ninguno de ellos. Ninguno lo posee por entero y todos participan en ella. Ella es totalmente independiente de los sujetos particulares en los que se encarna, que los precede y sobrevive»⁷⁴⁵. Marcel Mauss llega más lejos afirmando que el maná es «la fuerza por excelencia»⁷⁴⁶. El maná reside en las cosas materiales, especialmente en las insólitas y singulares⁷⁴⁷ y las otorga un valor especial:

*«La cualidad del maná o de lo sagrado está ligada a las cosas que tienen una posición perfectamente definida en la sociedad, hasta el punto de que, con frecuencia, se consideran fuera del dominio de uso común. Estas cosas ocupan en la magia un lugar predominante, pues son fuerzas vivas».*⁷⁴⁸

El maná, entendido como fuerza, tiene la capacidad de conferir una cualidad especial a todo aquello con lo que entra en contacto, de tal modo que lo consagra. Mauss afirma que «es transmisible y contagiosa por naturaleza»⁷⁴⁹. Esta transmisión confiere una estructura absolutamente diferenciada a la cosa ya que, en palabras de Roger Caillois:

*«El ser u objeto consagrado puede no sufrir ninguna modificación aparente. Sin embargo, su transformación es absoluta [...]. Suscita sentimientos de temor y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo automático e inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca».*⁷⁵⁰

En la evolución de este término se observa como las realidades pasan de ser los objetos para nombrar a las personas: sacerdotes, reyes, iniciados...⁷⁵¹ Esta

⁷⁴⁴ Cf. OTTO, RUDOLF: *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, 2ª Ed., p.33. [Trad. Cast. Fernando Vela].

⁷⁴⁵ Cf. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, p. 179.

⁷⁴⁶ *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1971, [Trad. Cast. Teresa Rubio de Martín – Retortillo]. p.125.

⁷⁴⁷ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p.7

⁷⁴⁸ Cf. MAUSS, MARCEL: *Sociología y antropología*, p. 131.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p.123.

⁷⁵⁰ Cf. CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996, reimpresión, p. 13. [Trad. Cast. Juan José Domenchina].

⁷⁵¹ «Diferente es la fortuna de la palabra hieros –que también es de origen indoeuropeo. En el vocabulario homérico está palabra se emplea para expresar la potencia y la fuerza de ciertas realidades: el origen de esta fuerza se sitúa del lado de los dioses. Por eso hieros designará los objetos que pertenecen a la esfera divina, a la naturaleza en cuanto consagrada a los dioses». Cf. *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, p.151.

ambivalencia será retomada por autores como René Girard, el cual insiste en las acepciones de carácter contrario que comparte el término:

*«Hay en lo sacro tanto el orden como el desorden, la paz como la guerra, la creación como la destrucción».*⁷⁵²

Este carácter ambivalente del término genera a su vez dos formas de relación con lo sagrado:

*«Suscita sentimientos de temor y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo automático e inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, “aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir».*⁷⁵³

Los términos *Temenos, Hagios, Hagnos, Hieros...*, como *separación, veneración, respeto, majestad, transcendencia...*, se encuentran intrincados en las categorías que se movilizan cuando hacemos referencia a lo sagrado, de tal modo que nutren el entramado sobre el que se asienta nuestra noción de éste tenemos.

b) Lo sagrado latino

Podríamos decir que en Roma lo sagrado aparece bajo la esfera de lo legislado. De este modo, un lugar se consideraba sagrado después de haberse constatado una serie de hierofanías que el sacerdote o el *augur* constataban:

*«La pax deorum, buscada en la observación escrupulosa de los signos de la voluntad divina permite al hombre situar sus acciones de conformidad con la voluntad de los dioses: de ahí la importancia de la adivinación realizada por los augures, colegio sacerdotal encargado de interrogar a los dioses».*⁷⁵⁴

En este sentido, el modo cómo se elegía el lugar donde debía ser erigida una ciudad es todo un ejemplo de la experiencia de vida auténticamente religada que vivía el romano. Para ello, el *augur* observando donde acontecía la hierofanía trataba de fijar la intersección del *cardo* y el *decumanus* para el emplazamiento del foro como auténtico centro religioso de las ciudades. En este lugar era donde se construían los templos:

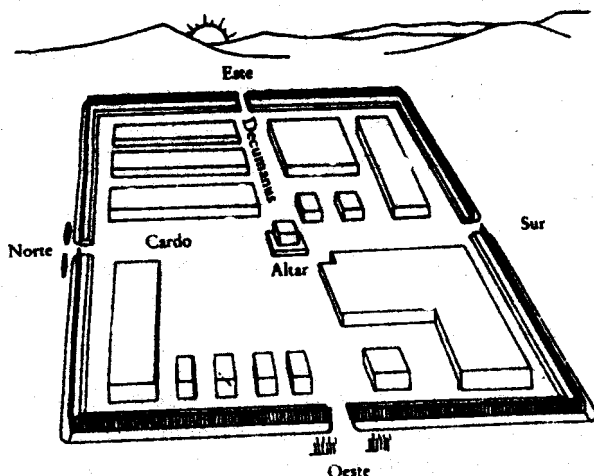
«Mientras el cardo y el decumanus servían para definir mediante los cuatro puntos cardinales el plano terrestre (temporal y por tanto diurno) de la ciudad romana, la intersección central del cardo y el

⁷⁵² Cf. *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1983, pp. 357 –358.

⁷⁵³ Cf. CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, p.13. [Trad. Cast. Juan José Domenchina].

⁷⁵⁴ Cf. RIES, J., p.166.

*documanus, que coincidía con el eje polar situado en el centro de los cuatro puntos cardinales, servía para definir el plano celeste».*⁷⁵⁵



Orientación de la Ciudad Romana. Tomado de Santiago Sebastián.

La correspondencia entre el plano celeste y el terrestre la encontramos de nuevo en el origen etimológico común que comparten los términos "orbis" y "urbe", respectivamente cosmos y ciudad⁷⁵⁶. Este aspecto, como veremos más adelante, cobra una importancia capital en el cristianismo.

Cuando Cicerón escribe que «*el mundo es una casa común de dioses y*

hombres, como la ciudad de unos y otros, pues ellos son los únicos que, sirviéndose de la razón, viven con arreglo a un derecho y una ley»⁷⁵⁷, está expresando la idea cosmológica que el hombre romano había configurado. La vida terrestre no obedece a la reproducción más o menos perfecta de unos arquetipos ideales, sino a «*una manifestación directa y significativa de la voluntad divina*»⁷⁵⁸. De este modo, el hombre se ve impulsado a realizar su vida y sus acciones en perfecta conformidad con la voluntad divina. De aquí surge toda la parafernalia de rituales, fiestas, funciones religiosas, augures, sacerdotes..., que canalizan y organizan esta relación. De este contexto se nutre el término "sacer" latino, traducido al castellano como sagrado. Juan Plazaola apunta que este término en su origen es portador de una clara ambivalencia. Por un lado, expresa lo que no puede ser tocado sin que se produzca una mancha⁷⁵⁹, y por otro aquello que se encuentra consagrado a los dioses, y que por tanto es fuerte y poderoso:

*«El sentido peyorativo de sacer –lo maldito- estaría en el origen del sentido positivo, según el uso clásico romano: lo consagrado a los dioses, lo "divino", lo "fuerte y poderoso"».*⁷⁶⁰

⁷⁵⁵ Cf. NÉGRIER, PATRICK: *El templo y su simbolismo. Simbolismo y Filosofía de la arquitectura sagrada*, Ediciones kompás, Madrid, 1998, p.99. [Trad. Cast. Antonio Gabriel Rosón].

⁷⁵⁶ «El pomerium, recinto sagrado de la fundación de la Urbs, delimita el territorio de la soberanía al que no tiene derecho de entrada el soldado armado». Cf. RIES, J., p.166.

⁷⁵⁷ Cf. *Sobre la naturaleza de los dioses*, Gredos, Madrid, 2000, Libro II, p.269. [160 -164]. [Trad. Cast. Angel Escobar].

⁷⁵⁸ Cf. NORBERG -SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura Occidental*, Editorial Gustavo Gili S.A, 1999, 3ª Ed., Barcelona, p.58. [Trad. Cast. Acira González Malleville y Antonio Bonanno].

⁷⁵⁹ «Es sabido que en Roma la palabra "sacer" designa, según la definición de Ernout -Meillet: "El que, o lo que, no puede ser tocado sin mancharse o sin manchar". Si alguien comete un crimen contra la religión o el estado, el pueblo reunido lo arroja de su seno declarándolo "sacer"». Cf. CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, p.31.

⁷⁶⁰ Cf. *El arte sacro actual*, p.5.

Sacer designa, al igual que el *Temenos* griego, lo que está separado, los lugares donde habitan los dioses. Pero no se define exclusivamente como separación, además implica una especial intensidad que existe en los lugares denominados sagrados. En ocasiones se da referido directamente a la divinidad y no tanto al culto, lugar o ritual.⁷⁶¹ Existen autores que han querido ver la correspondencia entre la raíz griega “*hag-*”, la latina “*sak-*”, la palabra hitita *saklai* y la etrusca “*sac-*”, referidos al campo semántico del rito, el culto, uso legal, costumbre... En este sentido, el “*sacerdos*” es el encargado de establecer el modo en que se desarrolla la relación con la divinidad, es decir, el que se encarga de cumplir los actos rituales. Sin embargo, la palabra que amplía el significado hacia lo sagrado con la multitud de connotaciones que implica es *sancire*. H. Fugier⁷⁶² explica cómo *sancire* quiere decir conferir validez a algo como que es real. Esta acepción, que se aplica tanto en el lenguaje jurídico como en otras esferas de realidad – instituciones, religión...-, ha pasado a nuestra lengua como *sancionar*. De este modo, cuando una cosa se encuentra en estado de *sak-*, quiere decir que llega a ser real. Entramos en el campo semántico de la *presencia*, es decir, de aquello que de un modo actual y real se encuentra presente. Lo sagrado cobraría el carácter de fundamento de lo real, ya que tal como escribe Mircea Eliade:

*«El mundo se deja captar en tanto que mundo, en tanto que cosmos, en la medida que se revela como mundo sagrado».*⁷⁶³

Reforzando ideas que ya aparecían en capítulos anteriores, lo sacro sería aquello que confiere estructura, lo que es capaz de aportar orden frente al caos informe del mundo profano. A partir de una hierofonía, se establece un *centro* a partir del cual se conforma un mundo, que hasta entonces no era ni presente, ni real, es decir, se hace *cosmos*⁷⁶⁴. Con estas ideas nos acercamos a la noción de sagrado como aquello que se encuentra especialmente *dimensionado*, que se presenta con una intensidad peculiar⁷⁶⁵. Si estudiamos estos aspectos a la luz de la teoría de los ámbitos, observaremos que, por mediación de una hierofonía⁷⁶⁶, un nivel ontológico de orden superior irrumpe en un nivel inferior. Pero esta irrupción no es neutra, ya que los dos ámbitos –el de lo sagrado y el de lo profano– quedan entreverados de tal modo que lo profano cobra una estructura y fuerza que no poseía. De este modo, el término *sacer*, por influjo del contenido semántico de

⁷⁶¹ Cf. RIES, J., p.170.

⁷⁶² FUGIER, HUGUETTE: *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Les Belles Lettres, París, 1963, p. 120 –125..

⁷⁶³ Cf. *Lo sagrado y lo profano*, p.60

⁷⁶⁴ «Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por los nuestros), continua participando de la modalidad larvaria del “Caos”. Al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él, el hombre, lo transforma simbólicamente en cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía. Lo que ha de convertirse en “nuestro mundo” tiene que haber sido “creado” previamente, y toda creación tiene un modelo ejemplar: la creación del universo por lo dioses». Cf. ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, p.33.

⁷⁶⁵ «La raíz *sak-*, nos permite comprender, gracias a la semántica histórica del verbo *sancire*, que el sentido fundamental y primero de lo sagrado en el pensamiento indoeuropeo es, conforme al cosmos, estructura fundamental de las cosas, existente real». Cf. RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la historia de la Humanidad*, p. 175.

⁷⁶⁶ «Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en un hierofanía cualquiera no sólo se da un ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a lo no – realidad de la inmensa extensión circundante». Cf. ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, p.26.

sancire, ya no se referirá a realidades mágicas –piedra, montañas, árboles...- sino que hará alusión a un *ámbito estructurado*, lo que aporta unidad y cohesiona la comunidad. Cuando un territorio, un objeto, un edificio..., se consideran sagrados, quedan *ambitalizados*, es decir, merced a la interacción de una compleja trama de relaciones se actualiza de modo presente un aspecto que hasta ese instante permanecía oculto:

«Toda realidad constituida de modo relacional, mediante la confluencia constelacional de notas o la interacción de diversas vertientes de lo real, forma un ámbito, un campo de encuentro»⁷⁶⁷.

Con esta caracterización se alumbra un aspecto que más adelante, como veremos, será de vital importancia para la comprensión de lo sagrado cristiano: *la presencia*. La presencia real y actual en el templo de la divinidad es algo que estructura de modo determinante el rito cristiano⁷⁶⁸.

Después de este breve análisis, cabría destacar un aspecto fundamental para los propósitos de este trabajo. Lo sagrado aparece como un elemento que cohesiona y organiza el mundo. No hay que olvidar que la *religio* se entiende desde las nociones de *sacer* y *sanctus*, y supone el carácter estructurado y ordenado que regula las relaciones entre los ámbitos de lo celeste y lo terreno, entre los dioses y los hombres. En la Roma clásica todo está absolutamente estructurado a partir del juego de estas relaciones:

«La institución de las fiestas es una organización del tiempo que permite dar al tiempo su verdadera cualidad: de ahí los días fastos y nefastos. La Roma sacra, espacio vital organizado por Romulus, se va a cubrir con la majestas conferida por Jupiter Optimus Maximus, el dios soberano y por su conquista del mundo va a organizar el espacio en el que viven los pueblos. Es el Imperium Romanum».⁷⁶⁹

c) Lo sagrado y la trascendencia. Lo sagrado Cristiano.

El concepto de lo sagrado en el marco del cristianismo comparte campos semánticos semejantes a los que se han ido esbozando más arriba. Sin embargo, estos conceptos alcanzan una amplitud y concreción mayores que trataremos de precisar a continuación para ver las implicaciones que tienen en la evolución de los diversos estilos en la historia de la arquitectura sagrada.

⁷⁶⁷ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la creatividad*, p.169.

⁷⁶⁸ «Esta presencia de Cristo en el pan consagrado es real. Es decir, no es una metáfora ni un mero símbolo. Pero además la realidad de esa presencia no es meramente moral, ni tampoco una especie de virtud dinámica, sino que es una realidad física». Cf. ZUBIRI, XAVIER: «Reflexiones teológicas sobre la Eucaristía», en *Estudios Eclesiásticos. Revista Teológica de Investigación e Información. Universitas, Theologia, Ecclesia*, Núms. 216 – 217, Vol. 56, Enero – Junio 1981, p. 44.

⁷⁶⁹ Cf. RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la Historia de la Humanidad*, p. 179

- *Algunos apuntes etimológicos*

Las referencias a Dios como santo y omnipotente ya aparecen en el Apocalipsis⁷⁷⁰ con el término *hagios*. Esta terminología se mantiene en el evangelio de San Juan (Jn 17, 11) cuando Jesús, tal como no indica J. Ries, se dirige a su Padre al que denomina «Padre Santo»⁷⁷¹. Por otro lado, el término *Hagios* es referido a Jesús en el Nuevo Testamento como “divino”:

*«En diversas ocasiones encontramos otra expresión: “el santo de Dios” ho hagios tou theou (Lc 4, 3-4; Mc 1, 24; Jn 6, 69 y 10, 36; Jn 2, 20) Jesús es llamado el Santo de Dios porque viene de Dios y porque tiene que cumplir en el mundo una misión de santidad».*⁷⁷²

Las referencias a Dios, como fuerza omnipresente que actúa en la vida de los hombres, aparecen en el Antiguo Testamento, de modo similar a la fuerza que ya aparece en los relatos homéricos. El contacto con esta fuerza, tal como señalábamos con anterioridad, santifica, y puede estar presente en determinados hombres:

*«El Pneuma Hagion es una fuerza que santifica. El Nuevo Testamento insiste sobre esta fuerza. Por eso Juan Bautista anuncia un bautismo en el Espíritu Santo y en el fuego: Mt 3, 11; Lc 3, 16. Es la gran justificación mesiánica por el poder de Dios. Mc 1,8; Act 1,5; 11,16 insisten sobre el bautismo en el Espíritu Santo».*⁷⁷³

Donde claramente se muestra este aspecto es en el episodio bíblico de Pentecostés, donde la fuerza es enviada a los apóstoles (Jn 12, 32; 7, 39, 16, 7). De este modo el Espíritu Santo es una fuerza divina que actúa en el mundo (1 Cor 6, 11; Jn 3, 5-8).

Otra característica clave de lo sagrado cristiano, es que está enraizado en la *comunidad*. La presencia de Dios en el pueblo creyente se hace tan presente que no cabe hablar de escisión o separación de lo sacro; el pueblo, a través de la figura de Cristo, se encuentra santificado y es capaz de fundar *iglesia* (1 Pet 2, 9).

Después de estos breves apuntes, podemos decir que una de las características fundamentales de lo sagrado cristiano es que se encuentra enraizado en Dios. El pueblo se encuentra en comunión con Dios a través de Cristo y participa por ello de lo sagrado. No cabe hablar de lo sagrado como tabú, prohibición o separación, aunque, como escribe, Juan Plazaola:

«El cristianismo da la primacía al amor, pero sería un error querer despojar el santuario cristiano de la terrible dignidad que le confiere

⁷⁷⁰ Apoc 4, 3-8. «Santo, santo santo el señor, Dios omnipotente» (*hagios, hagios, hagios kurios ho heos, ho pantocrator*).

⁷⁷¹ «Hagios se presenta también como el fundamento de la santidad que hace que la unidad del Padre y el Hijo». Cf. *Lo sagrado en la Historia de la Humanidad*, p.233.

⁷⁷² Ibid., p. 234.

⁷⁷³ Ibid., p. 237.

*el misterio que en él habita. A la psicología racional puede parecerle una contradicción que en el introito de la misa de la consagración de una iglesia se la llame, al mismo tiempo, "terribilis locus" y "tabernaculum dilectum"*⁷⁷⁴.

Llegados a este punto, se hace necesario hacer una distinción entre lo *sagrado* y lo *santo*, ya que como escribe J. Ries: «*La palabra hagios es la palabra esencial de lo sagrado en el Nuevo Testamento*»⁷⁷⁵. El término *hagios*, como se ha señalado con anterioridad, encontró su traducción latina en el término "*sanctus*". En el cristianismo no podemos hablar de Dios como *sagrado*, sino más bien como *Santo* debido fundamentalmente a su trascendencia absoluta. Lo sagrado se situaría en el terreno fronterizo en el que se mueve la experiencia que el hombre tiene de la divinidad. Lo sagrado sería la actualización permanente de esa *experiencia del límite*, que se fija en objetos, personas, lugares... El ámbito de lo sagrado surge de la interferencia de otros ámbitos de realidad – *ámbito divino y ámbito profano* –, absolutamente diferenciados, pero que no se excluyen, sino que en su integración contribuyen a aportar sentido a la comprensión de los diferentes niveles de realidad. Sin embargo, lo *santo*, es lo absolutamente trascendente, o lo que se encuentra más allá de ese límite⁷⁷⁶.

Es importante recalcar esta distinción, ya que suele darse una confusión entre los ámbitos de *lo religioso, lo sagrado, lo santo y lo profano*, ya que comparten lugares comunes de encuentro, pero no son asimilables en un mismo concepto. En este sentido, nos encontraríamos con la estructura *profano –sagrado – divino*⁷⁷⁷, en la cual lo sagrado aparece siempre remitido al *ámbito de la mediación* como *lugar locuente*, es decir, en el que *resuena lo divino*. En el cristianismo, el hombre penetra en la esfera de lo sagrado a través de la palabra revelada por Cristo y por los sacramentos⁷⁷⁸. En este sentido, cobra una importancia capital la acción encaminada a la unión con Dios. Esta particularidad implica un espacio de comprensión acerca de lo sacro absolutamente diferente al que se da en las religiones no reveladas. Este aspecto hace necesario precisar algunos de los elementos que entran en juego en la experiencia cristiana de lo sagrado.

⁷⁷⁴ Cf. *El arte sacro actual*, p.18.

⁷⁷⁵ Cf. *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, p.238.

⁷⁷⁶ «*La sacralidad comporta efectivamente la presencia de un ámbito delimitado de encuentro con lo trascendente. De aquí que la cultura cristiana haya siempre distinguido la santidad de Dios o trascendencia absoluta, y la sacralidad o delimitación espacio- temporal de la relación de comunión con la trascendencia divina, a pesar de que en la última instancia ambos términos posean un origen etimológico similar. Por ello, en el lenguaje cristiano de Dios se afirma inequívocamente su carácter de santidad absoluta, pero no su sacralidad: Dios es, sí, santo, pero no sagrado*». Cf. GUTIERREZ MARTÍN, JOSÉ LUIS: "*La Liturgia en el magisterio conciliar. Hacia un fundamento teológico de la sacralidad*", en *Arte sacro: un proyecto actual. Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre de 1999*, Fundación Felix Granda, 2000, p. 26.

⁷⁷⁷ «*Lo sagrado es un elemento de lo profano donde el sujeto religioso reconoce la resonancia de lo divino y por la que expresa su relación y la de la totalidad de lo profano con la realidad (o la sobrerrealidad de lo divino)*». Cf. BOUILLARD, H.: *La catégorie de sacré en la science des religions*, p. 50. Cit. por RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, p.242.

⁷⁷⁸ «*La gran diferencia entre el cristianismo y las demás religiones reside en la Persona de Jesucristo, centro de la historia humana y de la historia sagrada. Lo sagrado cristiano reposa sobre un contenido positivo "de la Fe y de los acontecimientos por los que Dios se ha manifestado como el que viene a nosotros". Es necesario saberlo si se quiere mantener en su verdadero sentido la celebración cristiana de las distintas fiestas*». Ibid., p. 250.

- *La vivencia cristiana de lo sagrado. El acceso al conocimiento de Dios.*

La referencia a lo sacro como “*hagios*”, y posteriormente como “*sanctus*” abre el camino, como hemos visto, a la comprensión de este término unido al carácter trascendente. Lo sagrado sólo se entiende desde el ámbito de lo trascendente, es decir, la relación con un mundo que sobrepasa el común de las cosas cotidianas y la posibilidad de establecer comunicación con un mundo superior. Esto que se deja entrever en las religiones primitivas es clave en las religiones reveladas:

*«En efecto, un dios es, en principio, un ser que el hombre concibe, en ciertos aspectos, como superior a sí mismo y alguien de quien cree depender. Ya se trate de una personalidad consciente, como Zeus o Yaveh, o de fuerzas abstractas como las que están en juego en el totemismo, el fiel, en un caso como en otro, se considera sujeto a ciertas maneras de actuar que le son impuestas por la naturaleza del principio sagrado con el que se siente en comunicación».*⁷⁷⁹

Esta relación con la trascendencia crea, tal como escribe Zubiri, el sentimiento de *religación*. Es importante que nos detengamos, aunque sólo sea brevemente, en este aspecto por la importancia que tiene para comprender las implicaciones de lo sagrado cristiano. Cuando Zubiri se plantea el problema de Dios lo hace desde la *experiencia de religación*. En capítulos anteriores, veíamos como éste era un concepto clave para entender la experiencia del hombre como ser *instalado* en el mundo. Ahora trataremos de hacer una aproximación a este concepto desde la experiencia de lo sagrado trascendente en el cristianismo.

Según Zubiri, Dios es accesible por su presencia constante y universal, al tiempo que mantiene una relación especial con el hombre. Una de las peculiaridades del cristianismo es que esta relación se da de persona a persona:

*«Lo sagrado cristiano goza de una gran originalidad. Se distingue de lo sagrado de las religiones no cristianas porque en el corazón de lo sagrado se encuentra Jesucristo, el “santo de Dios” que vive una relación única con Dios y es mediador de la nueva Alianza».*⁷⁸⁰

Eugenio Trías establece una clara distinción en cuanto a los modos de relación con la divinidad. Por una lado, demarca el *área poético religiosa* en la que se incluiría la India védica y posvédica, la Grecia mítica y presocrática. En el otro extremo, sitúa el *área profético –sofiológico* que correspondería al Irán mazdeo, tras la reforma de Zarathustra, Israel antes y después del exilio y a partir del gran movimiento profético. La distinción se establece a partir de dos elementos distintivos: *identidad del testigo* y el *tipo de relación que se funda*. En el primer caso sería el poeta *inspirado* por las musas, y, en el segundo, el profeta, *«capaz de dialogar con*

⁷⁷⁹ Cf. DURKHEIM, EMILE: *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, p. 194.

⁷⁸⁰ Cf. RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, p.231.

*el Dios Uno y Único*⁷⁸¹. Además, en el área poética la experiencia se reduce a «*un principio generador de presencia que el sabio o filósofo localiza*»⁷⁸², mientras que en el área profética se establece una relación de presencia entre el señor (*Dominus*) y el hombre. El área profética, en la que se encuadra el cristianismo, establece unas pautas de relación con la divinidad que hacen que sea absolutamente diferente de cualquier otro tipo de relación con lo sagrado:

*«Contrariamente a esas actitudes de tabú y magia, el hombre religioso asume su condición terrestre e intenta darle su más sólido fundamento. Descubre una relación de sumisión al Ser de quien se reconoce dependiente, y descubre que esta dependencia ontológica exige una “consagración” de sí mismo, de sus tareas y del mundo que le circunda. Lo sacro, así entendido, es lo santo; no funda una realidad separada y cosificada, sino una relación objetiva, coextensiva a todo ser y toda realidad».*⁷⁸³

Zubiri, a través de su trabajos en torno al problema de Dios y la situación del hombre ante este problema, nos muestra como el hombre desde su *sustantividad*, asciende a la *personidad*. Como animal de realidades, el hombre es capaz de hacer proyectos. Se trata de un ser abierto a las cosas, de tal modo que esta apertura culmina en la *religación* que supone la relación fundamental con Dios:

*«En la vía de la religación, Zubiri quiere aunar las vías cósmicas y antropológicas y superarlas en su camino hacia Dios, ya que ellas no llegan a alcanzar a Dios como realidad personal».*⁷⁸⁴

La religación, según Zubiri, nos instala en el problema de Dios⁷⁸⁵, es decir, no es algo que el hombre tenga como añadidura, sino que pertenece constitutivamente a su persona. El hombre es una *“realidad personal”* y por el hecho de serlo lleva inscrita en la estructura de esta realidad una actitud personal de la cual surge el problema de Dios:

*«Al estar religado, el hombre, no está con Dios, está más bien en Dios. Tampoco va hacia Dios bosquejando algo que hacer con Él, sino que está viniendo desde Dios “teniendo que” hacer y hacerse».*⁷⁸⁶

El problema de Dios⁷⁸⁷, vivido como un *enigma*, afecta a la raíz misma de la existencia del hombre, y hace que éste se sienta *“vertido”* desde el transcurso de su vida hasta las *últimidades* del universo. Escribe Zubiri:

⁷⁸¹ Cf. *La Edad del Espíritu*, p.149.

⁷⁸² Ibid., p.149.

⁷⁸³ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *La iglesia y el arte*, BAC, Madrid, 2001, p. 21.

⁷⁸⁴ Cf. CASTRO DE ZUBIRI, CARMEN: *Biografía de X. Zubiri*, Ediciones Edinford, Málaga, 1992, p.43.

⁷⁸⁵ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Naturaleza, Historia y Dios*, p.432.

⁷⁸⁶ Ibid., p.433.

⁷⁸⁷ «El hombre religioso aspira a ser distinto de lo que encuentra en el plano de su experiencia profana. El hombre religioso no se da: se hace a sí mismo aproximándose a los modelos divinos». Cf. ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, p.89.

*«Yo soy absoluto de un modo relativo. Y esta relatividad es la religación. Esta religación nos remite experiencialmente al poder de la realidad, y por tanto mi propia realidad es para mí algo enigmático. Y este carácter enigmático es vivido en forma de inquietud en cada uno de los instantes de mi vida personal».*⁷⁸⁸

El problema de Dios no consiste en una ilusión subjetiva; éste es vivido de modo objetivo y real, ya que desde este planteamiento, el desarrollo del ser personal esta intrincado con la idea de Dios. Escribe Jaspers:

*«Como acabo de decir, cuando en la conciencia, en la forma de esta conciencia que piensa de modo humano, se hace claro lo envolvente, aparecen repentinamente la objetividad del Dios personal y la subjetividad del ser –sí – mismo humano. Se relacionan la una con la otra».*⁷⁸⁹

Por esto, Zubiri insiste en que el punto de partida para el análisis de la experiencia es la *religación*. El carácter religado de la existencia del hombre es lo nos remite al fundamento oculto que nos impulsa a la búsqueda⁷⁹⁰. Esa búsqueda se dirige a Dios, ya que en Él se encuentra el fundamento del *poder de lo real*. Por tanto, para estudiar el modo en que el hombre conoce la realidad divina, Zubiri parte de la existencia misma, del vivir: *«Es menester partir del análisis de la existencia humana»*.⁷⁹¹ Este vivir se da religado al poder lo real, el cual tiene una gran amplitud, ya que afecta no sólo a la actitud del hombre, sino a la estructura de las cosas en tanto que reales:

*«El poder de lo real consiste entonces justamente en que las cosas sin ser Dios ni un momento de Dios son, sin embargo, reales “en” Dios, es decir su realidad es Dios ad extra. Por eso decir que Dios es trascendente no significa que Dios es trascendente “a” las cosas, sino que Dios es trascendente “en” las cosas, sino que Dios es trascendente “en” las cosas. El apoderamiento de la persona humana del poder de lo real es un apoderamiento del hombre por Dios».*⁷⁹²

Este poder, en cuanto *último, posibilitante e impelente*, es lo que Zubiri llama *“Deidad”*. Dios es accesible por su presencia constante y universal al mismo tiempo que tiene una relación especial con el hombre. Se trata de una relación manifiesta de persona a persona que se patentiza en el hombre en lo que Zubiri denomina *voz de la conciencia*:

⁷⁸⁸ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El hombre y Dios*, Alianza Editorial. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1984, p.101.

⁷⁸⁹ Cf. *Cifras de la trascendencia*, Alianza, Madrid, 1993, p.78. [Trad. Cast. Jaime Franco Barrio].

⁷⁹⁰ *«Yo me hallo en trance de trascendencia una vez que este algo profundo se abre en mi existir temporal el buscar como tal se convierte en hallar: pues la existencia temporal del hombre, en cuanto existencia posible, puede granar en la unidad de presencia y búsqueda: una presencia que sólo existe como un modo de búsqueda que no está desvinculado de aquello que busca. Sólo mediante la captación previa de aquello que ha de hallarse puede irse en su búsqueda. La trascendencia debe hallarse ya presente cuando yo la busco».* Cf. JASPERS, KARL: *Philosophie*, vol. III., Springen, Berlín, 1932, p.8.

⁷⁹¹ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Naturaleza, Historia y Dios*, p. 410.

⁷⁹² Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema teológico del hombre*, p. 60.

*«La voz de la conciencia es justamente como una remisión notificante de la forma de la realidad, y aquello de que es noticia la realidad. La voz de la conciencia no es sino el clamor de la realidad camino de lo absoluto».*⁷⁹³

En este sentido, el modo de acceso a Dios significa para el hombre estar entre las verdades y las cosas, ya que a través de ellas el hombre se encuentra en la verdad y en la realidad. Este continuo estar en la verdad culmina inexorablemente en la fe: *adhesión personal*. En resumen, podríamos decir que el recorrido pasa desde la *inquietud* natural del hombre que le lleva a intentar resolver un enigma por varias vías intelectuales, hasta el misterio que debe ser descifrado para eliminar del hombre la desesperación que le acompaña:

*«Y el enigma consiste en que la persona humana, en cuanto religada al poder de lo real, al hacer su Yo relativamente absoluto no sabe bien si se ve forzada o no forzada al poder mismo de lo real, a tener que llegar a una realidad absolutamente absoluta como fundamento de dicho poder y por tanto del Yo».*⁷⁹⁴

En este breve resumen han aparecido una serie de términos –*poder de lo real, religación, conciencia, ultimidad, posibilitación, imposición...*–, que articulados muestran como se despliega el problema de Dios para el hombre. Analizar en detalle cada uno de estos aspectos es una tarea que sobrepasa las intenciones de este trabajo. Sin embargo, un punto de sumo interés para perfilar en qué consiste lo sagrado cristiano es tratar de delimitar tres fases que para Zubiri tiene el camino de acceso a la divinidad:

- Mostración de la deidad.
- Descubrimiento de la divinidad.
- Acceso a Dios.

Estos tres pasos tienen su propia lógica de sucesión debido a una razón fundamental: el hombre se siente conmovido en su última raíz e impulsado a una reversión por la que la inteligencia va desde las cosas y desde el transcurso de su vida hacia las *ultimidades* del universo y de sí mismo:

*«El problema de Dios es un problema que afecta radical y formalmente a la constitución de la persona humana y, por consiguiente, no es un problema de un más allá. El problema de Dios, repito, concierne precisamente y ante todo a la realidad misma de este mundo y a nuestra realidad personal en él».*⁷⁹⁵

El problema de Dios afecta de un modo radical a la vida del hombre, hasta el punto de convertirse en el fundamento de su existencia. El problema de Dios en el

⁷⁹³ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El Hombre y Dios*, p. 104.

⁷⁹⁴ Ibid., p.31.

⁷⁹⁵ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El hombre y Dios*, p.111.

hombre se enmarca en el contexto de búsqueda para resolver un enigma hacia el que el hombre se siente empujado por una serie de factores: la voz de la conciencia, el poder de lo real, la religación...Por tanto, este problema no es únicamente de naturaleza intelectual, sino que forma parte del ser del hombre, inquieto ante el enigma:

*«Ciertamente, en la marcha el hombre accede a aquel fundamento. Porque se trata de una marcha real y física y no de un mero razonamiento o cosa parecida».*⁷⁹⁶

Para la búsqueda de este fundamento el hombre ha utilizado históricamente tres vías: *Politeísmo* que Zubiri lo entiende como *«la vía del “hacia” en sentido de dispersión»*, ya que *«proyecta el poder de lo real sobre entidades reales distintas»*⁷⁹⁷. Durkheim destaca este aspecto como un elemento clave para entender la noción de lo sacro en las religiones primitivas:

*«Mas no hay que entender por cosas sagradas simplemente esos seres personales llamados seres o espíritus; una roca, un árbol, un manantial, una piedra, un trozo de madera, una vivienda, en una palabra, cualquier cosa puede ser sagrada».*⁷⁹⁸

La segunda vía sería el *panteísmo* que consiste *«en pensar que el poder de lo real, como organismo funcional, reside, si no en la realidad, por lo menos en algo que pertenece al todo de la realidad»*⁷⁹⁹. El *monoteísmo* sería la tercera vía que *«sin negar ninguna de las dimensiones del poder de lo real, y sin negar tampoco que cada una de esas dimensiones sea término de la divinidad, estima sin embargo que esa divinidad, es siempre la misma»*⁸⁰⁰. El descubrimiento de la divinidad se realiza a través de las vías, que como indica Zubiri, dependen de las distintas situaciones históricas, en las cuales el hombre va tanteando los diferentes caminos.

El análisis de la existencia del hombre como *religado* nos indicó el primer paso: la *mostración*. El *descubrimiento*, a partir de las tres vías más arriba esbozadas, sería el segundo paso. El tercer paso consistiría en el modo en que el hombre accede a Dios. Este análisis nos ayudará a comprender la vivencia cristiana de lo sacro.

Para precisar como accede el hombre a Dios, hay que tener en cuenta que las cosas se hacen presentes al hombre *actualizándose en su inteligencia*. De este modo se constituye lo que Zubiri denomina *la verdad real*. De este modo, se establece un paralelismo: así como el hombre, a través de los seres está en la realidad, a través de los distintos conocimientos verdaderos se halla en la *verdad real*. El hombre al estar en la realidad se halla poseído por la verdad. Esta posesión

⁷⁹⁶ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema teológico del hombre*, p. 59.

⁷⁹⁷ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema filosófico de la historia de las religiones*, Alianza Editorial. Fundación Xavier Zubiri, Madrid, 1993, p. 140.

⁷⁹⁸ Cf. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, p.33.

⁷⁹⁹ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema filosófico de la historia de las religiones*, p. 140.

⁸⁰⁰ Ibid., p. 140.

se traduce en una forma de entrega personal del hombre a la realidad y a la verdad. De esta manera, la verdad religiosa recae sobre el poder de la deidad que se encuentra en las cosas como *posibilitante, última e imponente*. La verdad religiosa traspasa los meros objetos y las cosas, de tal modo que esta verdad pasa de ser *acto de entender* a *acto de fe*. Pero esta fe debe ser entendida como una entrega de adhesión personal a la persona del Dios que revela:

*«La fe en Dios es por esto la entrega a la trascendencia de mi persona; y recíprocamente, la entrega a la trascendencia de mi persona es fe en Dios».*⁸⁰¹

El elemento que claramente diferencia la relación con lo sagrado en el cristianismo es que la fe se entiende como una entrega religada y libre al Dios personal; se trata de una *adhesión optativa*⁸⁰². La fe así entendida recae más bien en el camino por el que el hombre accede a Dios, que en Dios mismo. Es una opción del hombre por una vía, por la cual accede a la divinidad. No se trata de una búsqueda, más bien consiste en una opción que tiene que hacer el hombre al entregarse a una vía:

*«Entregarse consiste justamente en hacer nuestra esta atracción. Y hacer nuestra esta atracción es justo optar. Pues bien, en ello consiste lo radical de la fe: la fe es opción».*⁸⁰³

Como más adelante veremos, este es un aspecto que debe recoger la arquitectura para poder crear espacios de auténtico *encuentro interpersonal*. Aquí está la clave para comprender el claro carácter dialógico de la relación que el cristiano establece con la divinidad⁸⁰⁴. No se trata de *“algo otro”* absolutamente *diferente, extraño y distinto*, como señalaban autores citados más arriba. Lo sagrado cristiano se presenta como *envolvente*, pero en el sentido que señala López Quintás:

*«Lo envolvente es dominador, y promociona, al mismo tiempo, la libertad del sujeto dominado, exige la donación de sí mismo y devuelve a quien se entrega a lo mejor de sí mismo; es distinto del ser humano pero no distante, ni extraño ni hostil, antes constituye el “elemento” en que debe desplegarse, y puede en casos llegar a serle más íntimo que su propia intimidad».*⁸⁰⁵

Por esto mismo, Romano Guardini, al abordar el tema de la oración en su conocida obra *El espíritu de la liturgia*, dota a ésta de un contenido claramente

⁸⁰¹ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Naturaleza, Historia y Dios*, p.283.

⁸⁰² «En el cristianismo, lo sagrado no es un poder que destruye la libertad, sino que se sitúa entre Dios que da la vida y el hombre que responde a este amor». Cf. *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, p. 246.

⁸⁰³ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El Hombre y Dios*, p.47.

⁸⁰⁴ «De forma clarividente, el pensamiento dialógico y el existencial destacan la vinculación de lo sagrado y lo abierto, lo ético y lo interaccional creador, e insisten sin desmayo en la necesidad de plantear los problemas filosóficos a nivel lúdico, que desborda el nivel objetivista y lo asume merced a una actitud de compromiso y entrega». Cf. *Estética de la Creatividad*, p.273.

⁸⁰⁵ Cf. *Estética de la Creatividad*, p.30.

comunicativo y dialógico. No se trata de un lamento que se agota en la fascinación ante lo solemne, sino que se amplía hacia el marco de lo comunicativo:

*«La oración de la iglesia restaura el vínculo de conexión permanente con lo eterno. Por la oración se posesiona de nosotros con irresistible fuerza la eterna verdad y nos hace noblemente dignos de ser eternos y de negociar con lo eterno, de contemplar y de gozar eternamente el verdadero bien».*⁸⁰⁶

Karl Jaspers habla de un “yo” que se dirige a un “tú”, partir de lo cual se establece una relación de diálogo y que posibilita un *encuentro* personal:

*«Cuando el hombre se encuentra con la trascendencia como yo con el tú, la trascendencia adopta la cifra de la divinidad personal. La personalidad de un tú no es idéntica a la trascendencia, sino una cifra por la cual la divinidad se acerca, pero también, por así decirlo, se limita y se hace comprensible; y una cifra por la cual la divinidad se encuentra con el hombre que se encuentra con aquel tú, se encuentra con dicho hombre en el interior de éste y siempre de una forma peculiar, adecuada a él».*⁸⁰⁷

Este tipo de relación se funda en la lógica de la *apelación – respuesta*. La divinidad no consiste en la energía tremenda o fuerza que el hombre siente y padece, como más arriba se indicaba. En el cristianismo, esta relación se entiende siempre desde la dinámica del *encuentro*. Además, esta relación de encuentro se da gracias a la *palabra*. Se pasa de la manifestación de lo simbólico totémico de las religiones primitivas al encuentro en el logos⁸⁰⁸. Eugenio Trias reserva este encuentro para las edades más avanzadas del *acontecer simbólico*. Como hemos visto más arriba, Trias describe siete categorías que se articulan para comprender el acontecer simbólico. Cada una de estas categorías tiene una relevancia mayor que las otras dependiendo de la época⁸⁰⁹. Si en lo que él denomina la primera edad *«el muro de la gruta, con sus accidentes constituye el lugar de la presencia de lo sagrado»*⁸¹⁰, habrá que esperar a la cuarta edad en que *«la revelación se produce ahora como exposición verbal o escrita del encuentro entre la presencia sagrada y el testigo»*⁸¹¹ a modo de inspiración poética - Grecia, India -, o profética - Irán, Israel-. Sin embargo, para Trias, el acontecer simbólico, como verdadero *«encuentro efectivo*

⁸⁰⁶ Cf. *El espíritu de la liturgia*, Araluze, Barcelona, 1945, p.49. [Trad. Cast. P. Felix García].

⁸⁰⁷ Cf. *Cifras de la trascendencia*, p. 76.

⁸⁰⁸ *«La revelación, especialmente en la Escritura, se presenta, ante todo, como una historia siempre actual[...]». Esta historia sagrada siempre en acto es la historia de las intervenciones de Dios en el mundo, para atraer a sí a la criatura racional, comunicarla su vida divina, y realizar de ese modo su reino cósmico; es, al mismo tiempo, la historia siempre en acto de cómo corresponde a las intervenciones de Dios la criatura racional».* Cf. VAGAGGINI, CIPRIANO: *El sentido teológico de la liturgia. Ensayo de Liturgia teológica general*, BAC, Madrid, 1959, p.10. [Trad. Cast. Manuel Garrido Bonaño].

⁸⁰⁹ *«La revelaciones, de hecho, el modo a través del cual destaca el acontecimiento simbólico las distintas determinaciones categoriales que lo hacen posible. Esas determinaciones marcan su dominio y hegemonía sobre las demás, ordenándolas y organizándolas cada vez a partir de una u otra de las claves. Cada una de esas revelaciones establece lo que en términos simbólicos puede llamarse era o época del mundo».* Cf. *La edad del espíritu*, p. 41 –42.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁸¹¹ *Ibid.*, p.50.

*entre las dos partes del símbolo»⁸¹² se da en la edad más avanzada; la que él denomina la *edad del espíritu*.*

La *relación* sostiene el fundamento de la existencia y la definición del propio “yo”:

*«Puesto que el yo y el tú siempre y solamente existen en la relación recíproca, se da con muy poca frecuencia un yo sin un tú, como impensable sería un tú sin un yo. La palabra es aquello, mediante lo cual se constituye –se “pone” –de un modo objetivo no sólo la existencia sino también y ante todo la relación entre ambos».*⁸¹³

Ferdinand Ebner amplía el marco ontológico de la *relación*, instalada en el logos, como elemento fundante de la existencia, al diálogo que mantiene el hombre con la divinidad, de tal modo que la palabra es donde se instala esta relación:

*«Porque la relación con Dios es y debe ser una relación personal, sólo puede comprenderse como la relación del yo con el tú [...]. Pero puesto que esta relación es a un mismo tiempo la relación de “la persona que habla” con “la persona a quien habla” siendo por tanto la atmósfera del espíritu en la que la palabra respira y vive; y puesto que la palabra viene de Dios y conforme a su primero y último sentido en el hombre desea volver a Dios, en ese caso la palabra, en cuanto es la situación de la lengua en la actualidad de su ser hablada, no es a fin de cuentas otra cosa que la relación del hombre con Dios».*⁸¹⁴

El “yo” queda definido en cuanto tiene posibilidad de establecer relación con un tú⁸¹⁵. En el caso del cristianismo ese “Tú” consiste en un Dios personal con el que se puede entrar en comunión por mediación de Cristo:

*«Como mediador, Jesús hace cercano al Dios Santo y permite al hombre que entre en comunión con El».*⁸¹⁶

Hasta aquí se ha inteligido la realidad personal y libre de Dios. Por tanto, todas aquellas vías de acceso que no satisfagan esta idea de Dios quedan eliminadas. Zubiri en *Naturaleza, Historia y Dios* nos dice que existen multitud de posibilidades para justificar racionalmente a Dios, pero *«entre todas aquellas posibilidades hay una que consiste en la donación personal y libre de la realidad al mundo y a las cosas hubiera una donación en que Dios se diera personalmente al mundo: es el horto del cristianismo»*.⁸¹⁷ Para Zubiri, el cristianismo es la *«suprema experiencia teologal»*, ya que *«no cabe mayor forma de ser real en Dios que serlo*

⁸¹² Ibid., p. 52.

⁸¹³ Cf. EBNER, FERDINAND: *La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos*, Caparrós editores, Madrid, 1995, p.30. [Trad. Cast. José María Garrido].

⁸¹⁴ Ibid., p. 35.

⁸¹⁵ *«Sólo en el encuentro continuo con otras personas llega la persona a ser persona y sigue siéndolo»*. Cf. BUBER, MARTIN: *Yo y tú*, Caparrós, Madrid, 1995, p.13. [Trad. Cast. Carlos Díaz].

⁸¹⁶ Cf. RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, p. 130.

⁸¹⁷ Cf. *Naturaleza, Historia y Dios*, p. 283.

deiformemente»⁸¹⁸. En este sentido, el problema teológico del hombre se despliega en tres fases fundamentales:

- Religación ----- Dios
- Religión ----- Religiones
- Deiformación ----- Cristianismo

De aquí que Zubiri escriba:

*«En su virtud, el cristianismo no es sólo la religión verdadera en si misma, sino que es la verdad, “radical”, pero además “formal”, de todas las religiones».*⁸¹⁹

Por lo que se opta en el cristianismo cuando se toma como una de las posibilidades de acceso a Dios, es por Cristo, en cuya realidad el cristiano encuentra a Dios. De ahí, que la realidad de Cristo, tal como la entiende el cristiano, sea la forma más profunda e intensa de la presencia de Dios en el hombre, ya que se llega a una *identificación*. El cristianismo absorbe, según Zubiri, todo lo que de positivo hay en las religiones con las que presenta puntos de semejanza y lo trasciende. No intenta poseer en abstracto la verdad absoluta, sino que tiene conciencia de encontrarse instalado en la realidad absoluta de Cristo. De este modo, la revelación de Cristo se nos presenta como la manifestación más intensa de las posibles formas de manifestación divina, ya que es una relación de persona a persona⁸²⁰. Esta forma de relación personal se presenta por la vía de la iluminación, es decir, la *palabra revelada*, la cual resuena en el hombre como voz de la conciencia. Una de las principales características del cristianismo es que el hombre puede ser ilustrado directamente por Dios, es decir, se establece un diálogo común en el que Dios mismo nos acerca al misterio de la divinidad⁸²¹. Los contenidos de la revelación se convierten en los mecanismos mediante los cuales accede a Dios⁸²². Por otro lado, el hombre, por ser una *esencia abierta*, tiene la posibilidad de incorporarse a Cristo. Esta incorporación consiste en la *deiformidad*. De ahí que el apoderamiento en que la religación consiste sea la *deiformidad*:

*«El poder de lo real, decía, consiste en que las cosas son reales en Dios. Pues bien, para el cristianismo, este “ser reales en Dios” consiste en ser deiformes».*⁸²³

⁸¹⁸ Cf. *El Problema teológico del hombre*, p.62.

⁸¹⁹ Ibid., p. 63.

⁸²⁰ «Se distingue [el cristianismo] de otras religiones porque está centrado en Jesucristo. Nos hallamos en presencia de lo sagrado en régimen mesiánico». Cf. RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la Historia de la humanidad*, p. 13.

⁸²¹ «La sacralidad cristiana implica menos una prohibición que una comunión. “Tomad y comed” es palabra esencial en el culto cristiano. Lo sagrado no es ya un objeto inerte y lejano, algo “absolutamente otro”; se ha convertido en principio de vida, en energía asimilante». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p.18.

⁸²² «Así pues, si admitimos que lo sagrado es también y eminentemente la manifestación objetiva de Dios al hombre, y que esta manifestación interpela al hombre completo, y no sólo a algunas de sus potencias, de ello se derivan una serie de consecuencias que el arte sacro forzosamente ha de tener en cuenta, salvo que caigamos, por ejemplo, en un platonismo idealizante que deja de lado las pasiones humanas y la profunda aspiración que los hombres tenemos, pongamos por caso, de consuelo en todo nuestro ser». Cf. MILLÁN, JOSÉ ANTONIO: «Concepto de arte sacro y arte profano», en *Arte sacro: un proyecto actual*, p.89.

⁸²³ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema teológico del hombre*, p.62.

Si lo sagrado, fenomenológicamente hablando, se presenta como aquello dotado de una especial fuerza e intensidad –*maná, numinoso...*–, estamos en disposición de comprender como se articulan los diversos niveles de la realidad. Tal como escribe Eliade: «*Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente*».⁸²⁴ Esta posibilidad nos permite afirmar que la realidad presenta múltiples niveles que exigen un adecuado tratamiento si queremos hacer justicia a su peculiar conformación. Además, estos niveles no se encuentran escindidos a modo de departamentos estancos, sino que se despliegan y expanden entretejiendo tramas inéditas de realidad que permiten alumbrar los diversos sentidos de lo real⁸²⁵.

- La Liturgia como acontecimiento lúdico festivo.

a) La temporalidad de lo festivo.

«La fiesta se celebra en un determinado lugar, consagrado como espacio festivo, y en un determinado tiempo - proclamado como tiempo festivo -; se acompaña de luz y de color y vistosas telas, porque la fiesta es ya de por sí - en su génesis misma - un acontecimiento luminoso».⁸²⁶

Escribe Husserl que el tiempo ya «no se puede medir ni por la posición del sol, ni con un reloj, ni por medio de nada físico, ni en general se puede medir»⁸²⁷. Las corrientes de pensamiento contemporáneas han superado la idea de un tiempo lineal⁸²⁸, de tal modo que nos ponen en disposición de comprender un tiempo cualitativamente diferente, fragmentado, caótico, desbocado, que se manifiesta con violentas discontinuidades y que, en palabras de Rafael Argullol, es aquel mediante «el que conocemos el relato secreto de nuestra existencia»⁸²⁹. De este modo, el arte actual no trabaja con la temporalidad histórica ni la científica, que se desarrollan a modo de un continuo animado por la idea de avance o progreso, sino que la idea de tiempo que moviliza, consiste en una especial temporalidad que se construye a partir de la supremacía otorgada a ciertos instantes de especial densidad frente a la anulación de otros. El resultado es una *temporalidad*

⁸²⁴ Cf. *Lo sagrado y lo profano*, p.29.

⁸²⁵ «La noción de maná, como la de sagrado, no es más que en última instancia, una especie de categoría del pensamiento colectivo que fundamenta sus juicios, que impone una clasificación de las cosas, separando a unas y uniendo a otras, estableciendo líneas de influencia o límites de aislamiento». Cf. MAUSS, MARCEL: *Sociología y antropología*, p. 133.

⁸²⁶ Cf. *Estética de la creatividad*, p. 276.

⁸²⁷ Cf. HUSSERL, E.: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, FCE, México, 1962, p.191. [Trad. Cast. J.Gaos].

⁸²⁸ «El tiempo supone una visión, un punto de vista, sobre el tiempo. No es, pues, una corriente, no es una sustancia que fluye. Si esta metáfora pudo conservarse desde Heráclito hasta nuestros días es porque, en la corriente, ubicamos subrepticamente un testigo de su curso [...]. Pues bien, desde el momento en que introduzco el observador, que siga el curso de la corriente o que, de la orilla del río, constate su paso, las relaciones del tiempo se invierten». Cf. MERLEAU – PONTY, MAURICE: *Fenomenología de la percepción*, p. 419.

⁸²⁹ Cf. *El cazador de instantes*, Destino, Barcelona, 1996, p.13.

fragmentada de instantes cualitativamente diferenciados y que reposan en momentos de especial significación de la experiencia humana. Este tratamiento de la temporalidad es posible, ya que el hombre no desarrolla su existencia en el tiempo, sino que este hombre «*es el tiempo mismo*»⁸³⁰. El tiempo, constituido por rupturas y discontinuidades es el que entreteje la existencia humana y encuentra su anclaje en la memoria, construida por fragmentos. Las obras en el arte actual no parecen hechas de una vez por todas, sino que su existencia radica en que se asuma activa y creativamente la singular temporalidad que proponen. En este sentido, la noción de espacio y tiempo que moviliza el arte actual se presenta como una realidad abierta que se define a partir de la capacidad que el espectador tenga para interactuar. La configuración de las obras no se agota en la representación de un espacio en un tiempo, sino que apuntan hacia un orden gnoseológico superior donde se establecen las condiciones y posibilidades para poder pensar estas categorías. Se podría hablar de un espacio escénico o teatral ya que exige una audiencia participativa⁸³¹ que contribuye a fundar contextos inéditos de reflexión, que tal como nos dice Eugenio Trias, se constituyen en “mundo”, puesto que «*“mundo” siempre hace referencia al marco en el cual tiene lugar una suerte específica de experimentación de lo que sucede*»⁸³². En este contexto, el espectador adquiere una importancia capital, ya que constituye el polo sin el que no se cierra el círculo hermenéutico que permite el despliegue y definición permanente de las categorías espacio temporales⁸³³. En este sentido, adquiere una importancia fundamental la fiesta como un ámbito que se nutre de una temporalidad que permite una especial interacción y comunicación de la comunidad⁸³⁴. Este tratamiento especial de la temporalidad que se da en el arte actual refuerza la idea de los instantes de especial significación como aquellos que estructuran y articulan la sucesión homogénea y uniforme de lo que Eliade denominaba el tiempo profano:

*«El hombre religioso conoce dos clases de Tiempo: profano y sagrado. Una duración evanescente y una “serie de eternidades recuperables periódicamente durante las fiestas que constituyen el calendario sagrado».*⁸³⁵

En capítulos anteriores, estudiábamos la recuperación del espacio como *lugar* en el que se fundaba la posibilidad de establecer el sentido existencial⁸³⁶, al que el hombre se resiste a renunciar⁸³⁷ y, por otro, la constatación permanente de lo

⁸³⁰ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *El concepto de tiempo*, Trotta, Madrid, 2001, p.47.

⁸³¹ Cf. PÉREZ GONZÁLEZ, C. y PARGA LANDA, B.: “*El espacio en artistas del arte procesual basado en los materiales*”, en AAVV: *Entorno: sobre el espacio en el arte*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, p. 68 y ss.

⁸³² Cf. “*Guerra y Paz*”, en *El Cultural*, 26/9/2001, p. 3.

⁸³³ Cf. GADAMER, HANS GEORG: *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, 2ª Edic., p.56. [Trad. Cast. Antonio Gómez Ramos].

⁸³⁴ «*Las perspectivas comunicacional puede así servir de marco, ya que tanto el ritual (englobado en la fiesta) como la fiesta (perteneciente al ritual) son formas privilegiadas, típicas y singulares de comunicación social y cultural*». Cf. ROIZ, MIGUEL: “*Fiesta, comunicación y significado*”, en AAVV: *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Edición de Honorio M. Velasco, Editorial Tres –catorce –diecisiete, Madrid, 1982, p.104.

⁸³⁵ Cf. *Lo sagrado y lo profano*, p.93.

⁸³⁶ Cf. JIMÉNEZ, JOSÉ: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Tecnos, Madrid, 1998, p.45.

⁸³⁷ Cf. CERECEDA, MIGUEL: *El lenguaje y el deseo. Elogio de la gordura*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p.83.

efímero, lo fragmentario, como reflejo de una existencia que no tiene posibilidad de fundar espacio por encontrarse sometida al nomadismo permanente. Estos dos aspectos de la experiencia espacial implican, a su vez, dos formas de conceptualizar la experiencia temporal:

*«Hay en la vida individual y en la vida colectiva del hombre un tiempo rectilíneo, progrediente y fatigoso, sobre todo cuando sus diversos segmentos dibujan una trayectoria zizageante: el tiempo del proyecto y de la trabajosa actividad en que el proyecto se realiza, el tiempo del constante envejecer. Pero sin mengua de la necesidad inexorable con que los mortales nos hallamos sujetos a esa temporeidad proyectiva, la existencia humana recibe de cuando en cuando –como fugaz y tenue anticipo del fin al que constantemente aspira –la brisa refrescante de la temporeidad festival».*⁸³⁸

Por un lado, nos encontramos el intento de recuperación del *momento significativo*, el *tiempo del rito*, el que supone reconocimiento y memoria de la propia experiencia común de la humanidad, el que permite recuperar lo que Rafael Argullol denomina en clara referencia a Walter Benjamin los *“momentos aureos”*⁸³⁹ de la experiencia vital. De este modo, en palabras de Honorio M. Velasco, *«el calendario es también un ejercicio de memoria colectiva»*⁸⁴⁰. Por otro, nos encontramos el decurso temporal del *“todo fluye”* heraclítico, ese en el que el hombre se encuentra arrojado y sometido a un eterno devenir, en el que cobra una importancia capital lo **perecedero**, en el que los mejores símbolos son los *«que impulsan la experiencia estética de la imagen al renacimiento de carácter temporal de nuestra existencia»*⁸⁴¹ como frágil y sometida a contingencia.

La fiesta supone una ruptura en el decurso temporal cotidiano, de tal modo que lo trasciende presentando una modalidad temporal cualitativamente diferente. Gadamer lo denomina *tiempo lleno* que se opone a la *temporalidad vacía*:

*«Frente al tiempo vacío, que debe ser “llenado”, yo lo llamaría tiempo lleno, o también tiempo propio. Todo el mundo sabe, que cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa; al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado al carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio, y lo que todos conocemos por nuestra propia experiencia vital».*⁸⁴²

⁸³⁸ Cf. LAIN ENTRALGO, PEDRO: *“El ocio y la fiesta en el pensamiento actual”*, en *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1965, p. 1118.

⁸³⁹ Cf. O.C., p. 18.

⁸⁴⁰ Cf. AAVV: *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Edición de Honorio M. Velasco, Editorial Tres –catorce –diecisiete, Madrid, 1982, p.10.

⁸⁴¹ Cf. JIMÉNEZ, JOSÉ: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, p.321

⁸⁴² Cf. GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello*, p.106.

Desde las consideraciones anteriores sobre lo sagrado, podemos decir que por su propio despliegue interno, la fiesta es una realidad sagrada, ya que supone una ruptura de niveles que instaura una comunicación ritual entre dos mundos: el mundo del hombre y el de la divinidad⁸⁴³. Esta intercomunicación de niveles supone una temporalidad especial que el arte trata de captar y dar expresión:

*«Al igual que una iglesia constituye una ruptura de nivel dentro del espacio profano de la ciudad moderna, el servicio religioso que se celebra en el interior de un recinto señala una ruptura en la duración temporal profana: ya no es el tiempo histórico actual lo que en ella está presente, ese Tiempo que se vive, por ejemplo en las calles y en las casas vecinas, sino el Tiempo en el que se desarrolló la existencia histórica de Jesucristo, el tiempo santificado por su predicación, por su pasión, por su muerte y resurrección».*⁸⁴⁴

Esta ruptura consiste en una actualización presente como acontecimiento, lo que supone el establecimiento de una ordenación temporal que cíclicamente se regenera a través del rito⁸⁴⁵. A partir de aquí se constituye el fundamento de la temporalidad:

*«Las fiestas que retornan no se llaman así porque se les asigne un lugar en el tiempo; antes bien, ocurre lo contrario: el orden del tiempo se origina en la repetición de las fiestas. El año eclesiástico, el año litúrgico, pero también cuando, al contar abstractamente el tiempo, no decimos simplemente el número de meses o algo parecido, sino Navidad, Semana Santa, o cualquier otra cosa así».*⁸⁴⁶

Eliade habla del *Tiempo del origen*⁸⁴⁷ y Dumézil de la *abertura del Gran Tiempo* como irrupción de la divinidad en lo cotidiano del fluir temporal en forma de fuerzas todopoderosas. En este sentido, el rito adopta un carácter regenerador, que de forma cíclica revive y reactualiza el momento primigenio de la epifanía:

*«La fiesta se celebra de este modo dentro del espacio –tiempo del mito y asume la función de regenerar el mundo real».*⁸⁴⁸

El tiempo de la fiesta es cualitativamente diferente ya que es el tiempo de los dioses, lo que permite al hombre inmergirse en la temporalidad del *origen*:

⁸⁴³ «En realidad, con frecuencia se considera la fiesta como el reino mismo de lo sagrado. El día de fiesta, aunque sólo se trate de domingo, es ante todo un día consagrado a lo divino, en que se prohíbe el trabajo, dedicado al reposo, regocijo y a la alabanza de Dios. En las sociedades donde las fiestas no están diseminadas en el conjunto de la vida laboriosa, sino agrupadas en una verdadera temporada de fiestas, se comprende aún mejor hasta qué punto ésta constituye realmente el período de la preeminencia de lo sagrado». Cf. CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, p.112.

⁸⁴⁴ Cf. ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, p. 65 –66.

⁸⁴⁵ «La fiesta se presenta, en efecto, como una actualización de los primeros tiempos del universo, del “Urtzeit”, de la era original eminentemente creadora que ha visto todas las cosas, a todos los seres y a todas las instituciones plasmarse en su forma tradicional y definitiva». Cf. CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, p.116.

⁸⁴⁶ GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello*, p.103.

⁸⁴⁷ Ibid., p. 93.

⁸⁴⁸ CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, p.122.

*«Por la reactualización de sus mitos, el hombre religioso se esfuerza por aproximarse a los dioses y por participar en el Ser; la imitación de los modelos ejemplares divinos expresa a la vez el deseo de santidad y su nostalgia ontológica».*⁸⁴⁹

b) El ámbito de lo festivo y la aprehensión de la realidad

El ámbito de lo festivo permite articular una teoría del conocimiento en la que cobra una relevancia especial lo *intuitivo* frente a la razón discursiva. El mito, el rito, el símbolo..., son *realidades relacionales* cuya profunda significación emerge en unas condiciones espacio temporales especiales. En este sentido, Josef Pieper hace una distinción sumamente interesante para el tema que aquí nos ocupa. Afirmando que existen dos aspectos de la existencia del hombre: el ámbito del ocio y el del trabajo. Destaca que para cada uno de ellos existen dos modos de aprehensión bien diferenciados: el de la razón (lógica discursiva) y el de la inteligencia (intuición):

*«El ocio corta perpendicularmente el término de la jornada del trabajo, exactamente como la "simple intuición" del "intellectus" no es una prolongación (por decirlo así) del proceso trabajoso de la "ratio", sino que lo corta perpendicularmente (los antiguos compararon a la "ratio" con el tiempo y el "intellectus" con el "ahora permanente" de la eternidad)».*⁸⁵⁰

El conocimiento, la aprehensión de la realidad como una totalidad integrada por diversos niveles, está condicionado por un modo de mirar determinado que se origina desde la especial temporalidad que se crea en el ámbito de lo festivo. Cuando se produce esa suspensión por la ruptura temporal, se genera una tensión mental que permite poner en relación niveles de realidad aparentemente escindidos:

*«El ocio es una forma de ese callar que es un presupuesto para la percepción de la realidad; sólo oye el que calla, y el que no calla no oye. Ese callar no es un apático silencio ni un mutismo muerto, sino que significa más bien que la capacidad de reacción que por disposición divina tiene el alma ante el ser no se expresa en palabras. El ocio es la actitud de la percepción receptiva, de la inmersión intuitiva y contemplativa en el ser».*⁸⁵¹

Esta idea de lo festivo como suspensión que permite acceder a zonas recónditas de la realidad se encuentra en el origen de lo que en la antigüedad se entendía por ocio. Detengámonos por un momento en esta caracterización.

⁸⁴⁹ Cf. ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, p. 94.

⁸⁵⁰ Cf. PIEPER, JOSEF: *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1998, 7ª Ed., p. 49. [Trad. cast. Albert Pérez Masegosa, Manuel Salcedo, Lucio García Ortega y Ramos Cercós].

⁸⁵¹ Ibid., p.45.

Existen una serie de relaciones entre conceptos que, asociados de manera automática, operan en la articulación interna de nuestro pensamiento, es decir: trabajo opuesto a tiempo libre, tiempo libre identificado con ocio, el ocio con el descanso y éste con holgazanería, y es que de fondo está presente el planteamiento que identifica muy fácilmente el ocio y el tiempo libre con la evasión disoluta. Estas relaciones no se crean por azar, si no que están arraigadas en lo más profundo del origen de nuestro lenguaje y en definitiva de nuestro pensamiento, añadiendo connotaciones muy determinadas al concepto de ocio. El termino "resollar" viene del latín *follicare*, derivado a su vez de *follis*; fuelle. *Follicare* sería algo así como respirar a modo de fuelle, cosa que, sin duda, se hace después de una actividad fatigosa. Pero lo que nos interesa aquí, es que de este término se deriva *folgar* que se traduce por descansar, distraerse, divertirse. Esta palabra deriva en la palabra *folgazán*, cuya "f" se transforma en "h" para convertirse en el *holgazán*. Las asociaciones filológicas son múltiples y de gran calado, lo que se traduce en una serie de identificaciones conceptuales de suma importancia como iremos viendo a continuación. Del mismo modo que nos encontramos instalados en el lenguaje, somos herederos de una historia que pesa sobre nuestros planteamientos. Max Weber en su conocida obra *La Ética protestante y el espíritu del capitalismo* plasmaba en 1893 toda una mentalidad que animaba lo que posteriormente se conoció como La Revolución Industrial. Nos dice:

*«No es el ocio y el disfrute, sino la actividad la que sirve para aumentar la gloria de Dios, según su voluntad inequívocamente revelada. Así que el primero y el más grave de todos los pecados es el desaprovechamiento del tiempo [...]. La pérdida de tiempo por hacer vida social, por "cotillear", por el lujo, incluso por dormir más de lo necesario para la salud - de seis a ocho horas como máximo - es absolutamente reprobable desde el punto de vista moral».*⁸⁵²

Estos planteamiento generan una serie de esquemas mentales claros:

Trabajo	=	acción provechosa
Ocio/tiempo libre	=	inutilidad, evasión disoluta

Sin embargo, hemos de decir que, tanto el planteamiento filológico expuesto, como estas afirmaciones de Max Weber, aunque siguen teniendo un gran peso en la articulación de nuestro pensamiento, ya que han constituido el fundamento de la ética del trabajo que nos ha impulsado hasta bien entrado el siglo XX, son anteriores a la concepción moderna que tenemos o deberíamos tener hoy del ocio y el tiempo libre.

Uno de los factores que desencadenan los acontecimientos ocurridos a finales del siglo XIX; movilizaciones obreras, reivindicaciones- sindicales, etc., es que el tiempo libre ya no se toma fundamentalmente como tiempo de descanso, para reanudar el trabajo una vez repuestas las energías, sino que en el fondo de la protesta hay una exigencia por elevar cuantitativa y cualitativamente el número de

⁸⁵² Cf. *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 197 -198. [Trad. Cast. Joaquín Abellán].

horas fuera del trabajo para poder realizar actividades de elección personal y expresión propia⁸⁵³, es decir, ese tiempo fuera del trabajo, se **dinamiza**. Ya no será un tiempo de descanso en la vida privada. Aquellas gentes reivindicaban el derecho al ocio, como **búsqueda de sentido** en otras actividades, ya que los programas de trabajo cada vez más apretados no tenían ningún significado para las personas que los realizaban⁸⁵⁴. Por tanto, la primera distinción que sale al paso es la que se da entre **tiempo libre y ocio**. Podemos decir que el tiempo libre no se define por su contenido, sino como franja horaria que se da entre los periodos fijos del trabajo asalariado. Según lo dicho anteriormente dentro de esta franja horaria que define el tiempo libre se ordenan una serie de actividades. Un trabajador con una jornada de ocho horas dispondría de dieciséis, que se repartirían entre descansar, desplazamientos, obligaciones, necesidades y el ocio. Resumiendo, se puede decir que el tiempo libre es periodo de la vida humana **medible con reloj** en los cuales la persona se siente “libre”, libre en el sentido de libre “para” y libre “de”. El tiempo libre se convierte en el tiempo dorado en que cada uno sueña. Un tiempo que posibilita dar paso a nuestra expresión personal, hacer lo que nos gusta, aquello en lo que encontramos sentido. Aunque a primera vista parezca sorprendente, el ocio permite al hombre entablar relación con las cuestiones últimas e importantes de la existencia humana y con su propia trascendencia:

«Es el ocio la gozosa actividad de la no – actividad, la contemplación silenciosa, lúcida y aceptadora de la realidad y el misterio del mundo, la pausa en el trabajo que, levantándose sobre el mero descanso, ensalza al funcionario a la plenitud de su condición de hombre. En cuanto la palabra es trabajo, el ocio, este otium cum dignitate, no la perezosa ociosidad –equivale al saciado silencio con que, tras el diálogo, se entregan y comprenden las personas que se aman»⁸⁵⁵.

Los antiguos distinguían la vida en dos zonas: *el otium* y *el nec-otium*. La primera estaba destinada a ocuparse de lo estrictamente humano: mando, organización, trato social, ciencia y artes. El *nec-otium*, en cambio, indicaba el esfuerzo para satisfacer las necesidades elementales que luego harían posible el *otium*. El cambio que se produce de un *otium* con carácter positivo a un ocio identificado con vagancia, tiene su origen, como antes se ha dicho, en la revolución industrial, pero como vemos es algo lejano al contenido de estos conceptos.

Es significativo, en este sentido, como en la Edad Media se distingue claramente entre “*accedia*” como la carencia viciosa de actividad, y el ocio como un determinado estado del alma en el que existe una mayor predisposición al

⁸⁵³ «El tiempo libre ya no es un tiempo vacío; es un tiempo dinámico del que se pretende sacar el máximo provecho. Al lado de una vida laboral, surge una segunda vida, cuantitativamente más corta, pero cualitativamente más rica». Cf. SUE, ROGER: *El ocio*, Fondo de Cultura económica, México, 1982, p.35.

⁸⁵⁴ «El hombre, armado de la nueva ciencia positiva, se propone dominar un mundo creado por Dios precisamente para ser explotado [...]. La acción ha reemplazado a la contemplación». Cf. LÓPEZ ARANGUREN, JOSÉ LUIS: “El ocio y la diversión en la ciudad”, en *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1965, p.902.

⁸⁵⁵ Cf. LAIN ENTRALGO, PEDRO: “El ocio y la fiesta en el pensamiento actual”, en *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1965, p.1111.

conocimiento y la contemplación⁸⁵⁶. Es muy ilustrativo lo que escribe Pieper en su citada obra:

«Sólo puede haber ocio cuando el hombre se encuentra consigo mismo, cuando asiente a su auténtico ser [...]. El ocio no se debe solamente a hechos externos como pausa en el trabajo, tiempo libre, fin de semana, permiso, vacaciones; el ocio es un estado del alma.»⁸⁵⁷

Podríamos definir el ocio, por tanto, como un conjunto de ocupaciones a las que una persona puede dedicarse para descansar, divertirse, desarrollar su formación, su voluntad de participación social y su libre capacidad creadora. A partir de esta definición se despliegan, al menos tres funciones propias del ocio:

- Función de descanso
- Función de diversión
- Función de desarrollo personal

La primera función, el descanso, parece ser la más obvia e importante ya que es un prerequisite para que se pueda dar el ocio. La función de diversión complementa al descanso, le da un contenido más dinámico. La diversión supone la búsqueda del placer, de bienestar. El desarrollo actual del ocio entraña la reaparición de esta moral del placer rechazado durante siglos por la ética del trabajo, cosa que ha hecho que el ocio se entienda como un hedonismo desmesurado. Esto ha supuesto que el ocio se haya reducido al placer, a la entrega a las sensaciones inmediatas a modo de evasión, a las vivencias intensas. La tercera función, la menos cultivada⁸⁵⁸, es la que nos avisa sobre la transcendencia del ocio. En esta misma línea, Pierre Laine nos dice que el ocio tiene que ser *personalizante*, es decir, que permita la realización libre de cada uno y se convierte en expresión original. Este componente es el que dota al ocio de su dimensión gnoseológica. Tal como escribe Pedro Laín Entralgo:

«Tener ocio sería ejercitarse en la contemplación intelectual de la belleza, la verdad y el bien, y esto es lo que, en definitiva, se hace – o debe hacerse – en toda schola o “escuela” digna de tal nombre. “Ocio” es la suma, es la actividad no trabajosa ni utilitaria en que el alma humana logra su más alta y específica nobleza. Otia mea, llamaba Ovidio a sus versos.»⁸⁵⁹

⁸⁵⁶ «Acedia, “pereza”, es la falta viciosa de ánimo para realizar lo que uno debe ser; la desesperación de la debilidad”, según la certera fórmula de Kierkegaard. Así se entiende que Santo Tomás ve en la pereza un pecado contra el mandamiento de santificar las fiestas; es decir, una pecaminosa impotencia, no sólo para trabajar rectamente, más rectamente para gozar del ocio que la fiesta lleva consigo. No; en su sentido clásico – helénico y medieval –, ocio no es ociosidad o inactividad condenable; el ocio clásico es ante todo un estado del alma. Y así entendido el ocio, el ocioso no es perezoso o el vago, sino el contemplativo». Ibid., p.1110.

⁸⁵⁷ Cf. PIEPER, JOSEF: *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1974, p. 44-45 y 50.

⁸⁵⁸ «Muchos viven el tiempo de ocio como un tiempo de recuperación y de reposo, y rara vez como la posibilidad de desarrollar su personalidad, atrofiada por una dura vida de trabajo». Cf. SUE, ROGER: *El Ocio*, Fondo de Cultura económica, México, 1982, p.51

⁸⁵⁹ Cf. O.c., p.1107.

José Luis López Aranguren hace una observación sumamente interesante en este sentido, ya que apunta que no sólo cabe hablar de la tradicional alienación en el trabajo, sino que existe la posibilidad de un ocio alienado cuando éste pierde su dimensión constitutiva de ser fuente de conocimiento y desarrollo personal:

*«El hombre actual se ve, pues, abocado bien a regresar a una "cultura del ocio" –por supuesto muy diferente de la antigua –, bien a abandonarse en su largo tiempo libre a la ociosidad y llenar ésta con la diversión. El dilema se presenta así como una opción entre el ocio y la ociosidad, entre la afición (studium) y la diversión. El ocio y la afición enriquecen al hombre. La ociosidad le degrada, y la diversión, cuando dejando de ser mera pausa o descanso, se convierte en el sentido de la vida, también».*⁸⁶⁰

El ocio, como actividad contemplativa, es decir, la actividad llena de sentido, ha perdido en las ciudades modernas su carácter primigenio y ha sido sustituido por ociosidad, diversión. A partir de esto, dice que el hombre debe recuperar el auténtico sentido del ocio. El ocio adquiere un valor que supera la mera diversión o el descanso. El ocio se integra en una especial temporalidad que permite acceder a la comprensión del fundamento de la existencia:

*«Lo cual, ¿no equivale a decir que el ocio –la contemplación silenciosa, lúcida y aceptadora de la realidad y el misterio del mundo –, adquiere la plena integridad de su fuerza y su sentido en la fiesta? Y puesto que no hay fiesta sin dioses, como diría un griego, ¿no resultará, a la postre, que la raíz más honda y esencial del ocio está en el culto? Sin culto, escribe Pieper, "el ocio es ocioso"».*⁸⁶¹

Ocio, culto y fiesta forman parte de una constelación relacional que se da en el marco de una especial temporalidad y que sitúa al hombre en disposición de acceder a la comprensión de su fundamento existencial:

*«¿No es acaso la "presencia de lo divino" lo que otorga a la fiesta su condición real y efectivamente festival? Y si el hombre, según Aristóteles, sólo vive como verdadero hombre cuando pone en acto la chispa sobrehumana, divina, que hay en su naturaleza, ¿no habremos de concluir que la humanidad gozosa de la fiesta es más íntegramente humana que la esforzada humanidad del trabajo».*⁸⁶²

Por esto, Josef Pieper afirma que la fiesta se origina desde la instalación del hombre en el mundo. La fiesta es conformidad, reafirmación del ser del hombre en el mundo. En la fiesta se aprehende de un modo especial el carácter religado de la existencia del hombre, de tal modo que las fiestas consisten en una actualización presente de la religación. La fiesta es el tiempo en el que de modo privilegiado se

⁸⁶⁰ Cf. LÓPEZ ARANGUREN, JOSÉ LUIS: *"El ocio y la diversión en la ciudad"*, en *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1965, p. 910.

⁸⁶¹ Cf. LAIN ENTRALGO, P., p. 1111

⁸⁶² Ibid., p. 1113.

da el acontecer simbólico como confluencia interferencial de diversos ámbitos de realidad. En este acontecer simbólico, de modo manifiesto, asistimos a la integración actual de los cuatro elementos heideggerianos: *cielo, tierra, dioses y hombres*⁸⁶³. De ahí, que muchos autores vean en la fiesta un ámbito privilegiado de comunicación y proyección de los valores que sustentan el entremado de una sociedad⁸⁶⁴. Al interferir diversos ámbitos de realidad –*la persona, la comunidad, la tradición, lo trascendente...*– se crean nuevos ámbitos de realidad que, lejos de ser ejercicios de añoranza⁸⁶⁵, consisten en un acontecer de modo presente que, irrigado por un trasfondo antropológico común, se convierte en fuente de luz y conocimiento:

*«Las fiestas desbordan luminosidad externa porque son luminosas en sí mismas [...]. La solemnidad de los ritos y sacrificios, y demás elementos de la fiesta no hacen sino dar cuerpo a la luminosidad gozosa que irradia la fiesta por el mero hecho de entremezclarse en ella diversos ámbitos de gran significación».*⁸⁶⁶

El símbolo, lo lúdico, lo festivo y lo sacro son realidades relacionales que se implican y cuya significación profunda se desvela en el juego interferencial que se da en los momentos de *suspensión lúdico festiva*.⁸⁶⁷ En el ámbito de lo festivo se da una tensión creadora que permite alumbrar las profundidades del ser. El hombre se encuentra vertido hacia el misterio de la existencia⁸⁶⁸. La irrupción del tiempo sagrado como aquel en el que se aloja festivo permite asomarse hacia ese algo “otro”, ese fragmento de realidad velada que complementa el relato de lo real. La parte simbolizante en un acontecer se entremezcla con la parte simbolizada:

*«El templo es, pues, el lugar en el cual se produce la epifanía simbólica de lo sagrado. Es el lugar del símbolo (o el símbolo en su condición de lugar). Y la fiesta es el tiempo apropiado, u oportuno, en el cual lo sagrado se manifiesta (en el templo): es el tiempo del símbolo».*⁸⁶⁹

⁸⁶³ «Constituyéndola, de dentro a fuera, un estado de ánimo, un modo peculiar de la temporalidad de la existencia y una singular vivencia del espacio. Todo lo cual permite inferir en el fondo mismo de la existencia festiva, a manera de radical supuesto metafísico, una determinada estructura de la realidad que solemos llamar vida humana».Ibid., p.1119.

⁸⁶⁴ «En cambio, toda la conducta expresiva es inmediatamente comunicativa y creadora de vinculaciones recíprocas entre los interlocutores de la comunicación: la expresividad apela al reconocimiento interpersonal y a la participación personal en la relación expresiva. Y el mejor ejemplo es, sin duda, el de la fiesta, que es un acto convocado para que la comunidad se reconozca públicamente como tal, comunicándose consigo misma». Cf. GIL CALVO, ENRIQUE: *Estado de fiesta. Feria, Foro, corte y circo*, Espasa - Calpe, Madrid, 1991, p.38.

⁸⁶⁵ «Esto explica la necesaria ritualización de las fiestas, cuya minuciosa repetición no se debe al mito de la nostálgica añoranza por el pasado arquetípico, sino a la necesidad de posibilitar y garantizar la reversibilidad cíclica mediante su repetición sistemática».Ibid., p. 92.

⁸⁶⁶ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la creatividad*, p. 274.

⁸⁶⁷ «El símbolo, como el encuentro, es un acontecimiento que brota en el seno de un dinamismo creador. La realidad es simbólica por ser interferencial». Ibid., p.311.

⁸⁶⁸ «En el ocio hay, además, algo de la serena alegría del no poder comprender, del reconocimiento del carácter secreto del mundo, de la ciega fortaleza del corazón del que confía y que deja que las cosas sigan su curso; hay algo de la confianza en lo “fragmentario”, que es lo que constituye la vida y la esencia de la Historia». Cf. PIEPER, JOSEF: *El ocio y la vida intelectual*, p. 45

⁸⁶⁹ Cf. TRÍAS, EUGENIO: *La edad del espíritu*, p.95.

Por esto mismo, Gadamer observa en lo simbólico la capacidad que tiene el hombre de reconocerse a sí mismo, y en la fiesta el lugar que recupera la posibilidad de que se produzca una comunicación *de todos con todos*.⁸⁷⁰ Enraizado en la conciencia del hombre, existe la idea de la realidad como totalidad, que en la percepción cotidiana se da como fragmentada e incompleta⁸⁷¹. El conocimiento del hombre se ve impulsado por ese anhelo por la totalidad del discurso de lo real:

*«Hemos dicho que en el acto filosófico se realiza la posibilidad que el hombre tiene de relacionarse con la totalidad del ser, que el filosofar se dirige al mundo como un todo. Ahora bien, antes de toda filosofía, preyaciendo siempre a ella, se da al hombre una interpretación de la realidad. “Ya de siempre”, “desde antes”. Y ésta es una interpretación de la realidad, una tradición (de enseñanzas y acontecimientos históricos), que, justamente afecta y tiene por objeto al mundo como todo».*⁸⁷²

La realidad simbólica remite hacia otras realidades de tal modo que, mediante la relación, ofrece la posibilidad de completar el relato como totalidad. Por esto mismo, más arriba apuntábamos que el pensamiento discursivo no es el propio de los acontecimientos *lúdicos*, *simbólicos* o *festivos*, sino que la intuición, a modo de alumbramiento inmediato indirecto de las conexiones y relaciones de lo real, es el modo mediante el que se accede a las zonas más ocultas de lo real.

⁸⁷⁰ Cf. *La actualidad de lo bello*, p. 45.

⁸⁷¹ «En cambio, el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete completar en un todo íntegro al que corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital». Cf. GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello*, p. 85.

⁸⁷² Cf. PIEPER, J., *El ocio y la vida intelectual*, p. 147.

c) El carácter lúdico del rito.

*«Pero creo que no incurrimos en ese tropiezo si consideramos la acción sacra como juego. Lo es en cualquier aspecto por la forma y, por la esencia, en cuanto que traspone a los participantes en otro mundo».*⁸⁷³

El rito, en cuanto acontecimiento relacional en el que se da el encuentro entre ámbitos diferenciados de realidad, asume las características propias de los acontecimientos lúdicos⁸⁷⁴. Conviene que nos detengamos, aunque sea brevemente, a reseñar algunas de estos elementos, ya que nos van a permitir comprender en mayor profundidad las constantes en la evolución de los diferentes estilos arquitectónicos de la arquitectura sacra.

Tal como señala López Quintás, *«el juego es una actividad corpóreo – espiritual libre, que crea bajo unas determinadas normas y dentro de un marco espacio – temporal delimitado un ámbito de posibilidades de acción e interacción»*⁸⁷⁵. Como actividad que posee una finalidad interna, sin una finalidad practicista⁸⁷⁶ y con un alto contenido de gozo espiritual, es eminentemente humana:

*«Todos los investigadores subrayan el carácter desinteresado del juego. Este “algo que no pertenece a la vida corriente, se halla fuera del proceso de la satisfacción directa de las necesidades y deseos, y hasta interrumpe este proceso. Se intercala en él como actividad provisional o temporea».*⁸⁷⁷

Una de las características fundamentales que posee el juego es que se trata de una realidad *interferencial y envolvente*⁸⁷⁸. Esto significa que brota de la confluencia de diversos tipos de realidad, las cuales, de modo integrador, son capaces de dar lugar a líneas de sentido inéditas⁸⁷⁹. El juego, como realidad envolvente, supone una promoción o elevación de la libertad del hombre, ya que éste es capaz de asumir como propias una serie de posibilidades dentro de un amplio abanico que permiten el despliegue personal de quien se inmerge en la acción lúdica. El juego, del mismo modo que el rito, está dotado de una estructura propia y una finalidad interna. Cada elemento que interviene en el proceso tiene su lugar propio de interacción, de tal modo que desempeña una función especificada

⁸⁷³ Cf. HUIZINGA, J., p. 32.

⁸⁷⁴ «Pensemos en temas como el mito, el rito y el sacrificio. El sacrificio ritual se realiza de forma reglada en atencencia estricta a unas normas de juego. El rito y el sacrificio, por su parte, aparecen desde antiguo hermanados con el lenguaje, el tiempo y espacio festivos, el ritmo, el baile y la creación de formas artísticas». Cf. *Estética de la Creatividad*, p.31.

⁸⁷⁵ Ibid., p.29.

⁸⁷⁶ «En eso consiste la esencia del juego: en el desbordamiento de vida, sin más fin que la plenitud y la expresión de esa misma vida, pero hecha de sentido en su puro existir». Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, Araluca, Barcelona, 1945, 2ª Ed., p.150. [Trad. Cast. Felix García].

⁸⁷⁷ Cf. HUIZINGA, JOHAN: *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 1998, 8ª reimpresión, p. 21. [Trad. Cast. Eugenio Imaz].

⁸⁷⁸ Cf. *Estética de la Creatividad*, p. 156.

⁸⁷⁹ «El juego ofrece la altísima condición de constituir un ejemplo modélico de las realidades que se dan de forma interaccional de modo que cada elemento confiere sentido al todo y, a su vez, cobra en el todo su plenitud de sentido». Ibid., p.34.

por la normatividad interna del juego. Esta estructura es lo que permite el despliegue de la acción lúdica desde la integración de elementos dispares, pero que cobran sentido a la luz del conjunto. Huizinga insiste, en este sentido, en la capacidad que el juego tiene para crear orden. Pero no sólo crea orden, sino que exige un *orden absoluto*, ya que la más mínima desviación de las normas que lo regulan ocasiona su destrucción⁸⁸⁰. Esta integración se da a la luz de un *diálogo creador* y de modo relacional, es decir, haciendo *interactuar* a partir de una dinámica de *apelación – respuesta* a las diversas realidades que intervienen:

*«Dialógico significa en este contexto acogedor, abierto a la colaboración, inmerso en las realidades envolventes. Dialógico se opone aquí a monológico – coactivo, individualista – prepotente, racionalista –desarraigado».*⁸⁸¹

El juego consiste en una actividad extraordinaria en cuanto trasciende las relaciones espacio temporales cotidianas. Al igual que el rito, el juego exige un lugar especial para su desarrollo que se prepara y delimita de modo preciso respecto al resto del espacio. La temporalidad que nutre lo lúdico se encuentra *dimensionada*, de tal modo que no tiene sentido hablar de tiempo lineal. En el ámbito de lo lúdico, al igual que en todas las acciones de carácter relacional, existe una integración de varios niveles de temporalidad. Por un lado, nos encontramos el tiempo del reloj o tiempo físico que se explica a partir de unas unidades claramente definidas. Este tiempo se desarrolla como un continuo. Sin embargo, desde una perspectiva relacional, tal como señalábamos más arriba, no cabe reducir el tiempo a su fisicidad:

*«El tiempo no es, luego, un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limitaría a registrar. Nace de mi relación con las cosas».*⁸⁸²

El segundo tiempo sería el tiempo psicológico como aquel que, instalado en la pura subjetividad, informa del decurso temporal de la vivencia. Este tiempo se *dilata* o *contrae* guiado por los principios de placer o displacer de la vivencia en concreto⁸⁸³. Estos dos tipos de temporalidad que acabamos de enunciar se integran con una tercera a la que denominamos *lúdica* y que coincidiría en su caracterización con la temporalidad de lo festivo que más arriba apuntábamos.

Por otro lado, el rito, la fiesta y el juego, se hallan sometidos a la especial temporalidad de lo *cíclico*⁸⁸⁴. Esta repetición no consiste en una *vuelta mecánica*

⁸⁸⁰ «Dentro del campo de juego existe un orden propio y absoluto. He aquí otro rasgo positivo del juego: crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. El juego exige un orden absoluto». Cf. *Homo ludens*, p.23.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁸² Cf. MERLEAU – PONTY, M., p.420.

⁸⁸³ «El tiempo del reloj se convierte en la base sobre la cual va a darse el tiempo lúdico, el ritmo del juego, y el tiempo psicológico, el tiempo tal como es vivido a lo largo del juego por jugadores y espectadores». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Inteligencia creativa*, pp. 224 – 225.

⁸⁸⁴ «Las “pasiones” individuales no son forzosamente las mismas que las pasiones colectivas; pero es cosa común a cantidad de religiones el establecer o haber establecido una especie de orden pasional a lo largo del año o de otro periodo, con días de alegría y júbilo, días de placer y días de tristeza; incluso días en los que la expresión colectiva de envidias, cóleras y enemistades es posible [...]. El año surge así como algo que padece y

sobre lo mismo, sino que, en palabras de López Quintás, «da origen a formas objetivamente iguales y lúdicamente diversas»⁸⁸⁵. Este es un aspecto que comparten con la dinámica en la que se desenvuelve lo sagrado, ya que la repetición supone una reactualización que instaura y refuerza el orden cosmológico primigenio:

*«Las fiestas, independientemente de sus funciones sociales, son un intento de ordenar el mundo y de aplicar sobre el caos de los datos sensibles un orden que explique, aunque sea a nivel subconsciente, determinadas realidades mediante el símbolo y el rito, teniendo en cuenta que cada sociedad sólo ritualiza lo que es fundamental para su reproducción social».*⁸⁸⁶

La fiesta supone una fractura en la linealidad del tiempo homogéneo que trasforma y ordena de modo secuenciado los puntos de inflexión y momentos críticos en los que se despliega el tiempo sagrado:

*«La regulación del tiempo consiste, entonces, en establecer ritmos secuencias pautadas de trabajo y de fiesta. El tiempo es cualitativo, las unidades de tiempo no son culturalmente homogéneas».*⁸⁸⁷

Por otro lado, el juego es una actividad desinteresada en el sentido de que se guía por una finalidad que le es propia y no se desarrolla a partir de unos intereses ajenos a la propia acción lúdica. En este sentido, el juego despliega un tipo especial de temporalidad y articula una espacialidad propia :

*«El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración. Su "estar encerrado en sí mismo" y su limitación constituyen la tercera característica. Se juega dentro de determinados límites de tiempo y espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo».*⁸⁸⁸

El desarrollo del juego establece un dinamismo interferencial entre los diferentes elementos que intervienen, lo que hace que se genere una tensión interna que impulsa la propia acción creadora⁸⁸⁹. Esta tensión hace que estos elementos se trasciendan alumbrando nuevos mundos de significación. Los elementos se hacen traslúcidos y posibilitan el despliegue de diversos niveles de realidad que permanecían ocultos y que a través del encuentro interferencial se hacen presentes.

en que se padece, en el que se viven acontecimientos múltiples, pero que llegan repetidos inexorablemente». Cf. CARO BAROJA, JULIO: *El carnaval*, Taurus, Madrid, 1989. p.19.

⁸⁸⁵ Ibid., p.52.

⁸⁸⁶ PRAT CANOS, JOAN: "Aspectos simbólicos de la fiesta", en AAVV: *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Edición de Honorio M. Velasco, Editorial Tres –catorce –diecisiete, Madrid, 1982., p. 159.

⁸⁸⁷ Cf. AAVV: *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Edición de Honorio M. Velasco, Editorial Tres –catorce –diecisiete, Madrid, 1982, p.9.

⁸⁸⁸ Ibid., p.22.

⁸⁸⁹ «Entre las calificaciones que suelen aplicarse al juego mencionamos la tensión. Este elemento desempeña un papel especialmente importante. Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución. Con un determinado esfuerzo, algo tiene que salir bien». Ibid., p. 23.

Por esto, Duby afirma que la fiesta consiste en «*la tentativa de transgredir los límites que separan el mundo visible del invisible*»⁸⁹⁰.

Las acciones realizadas en el ámbito de lo sagrado comparten algunas de las características más arriba reseñadas y por eso entran en el campo de lo lúdico. Recapitulando, podemos destacar los siguientes elementos:

1. El rito sagrado al igual que el juego se desarrolla según unas normas internas y una estructura que permite su desarrollo. Esto se puede observar tanto en las religiones primitivas como en las reveladas con una mayor o menor concreción.
2. La ruptura del carácter homogéneo y lineal del tiempo que anteriormente denominábamos profano, es una constante que se da tanto en el rito como en el juego. Ambos tienen un comienzo y un fin que exigen un espacio propio que queda *dinamizado*⁸⁹¹, y establecen una temporalidad absolutamente diferenciada de la cotidiana⁸⁹².
3. La ruptura espacio temporal permite el despliegue de diversos niveles de realidad y su intercomunicación.
4. Ambos tipos de realidad tienen carácter de *acontecimiento* ya que surgen del encuentro de diversas realidades y se convierten en fuente de sentido. Desde esta perspectiva, son únicos e irrepetibles.
5. Sin embargo, la liturgia cristiana, a pesar de consistir en una acción celebrativa que se desarrolla en el ámbito de la fiesta y dotada de un fuerte componente simbólico, no alcanza su explicación profunda desde las categorías enunciadas más arriba –juego, rito, símbolo, fiesta –, ya que por sí mismas no son capaces de dar cuenta de la peculiaridad del acontecer litúrgico. Bajo la óptica de dichas categorías, la comprensión de la liturgia quedaría reducida a un acontecimiento lúdico - simbólico en el mismo orden de cosas que numerosas manifestaciones culturales:

⁸⁹⁰ Cf. JOSÉ ENRIQUE RUÍZ –DOMENEC: “*Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media*”, en AAVV: *El rostro y el discurso de la fiesta*, Semana Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e intercambio Científico, 1994, p.31.[Edición a cargo de Manuel Núñez Rodríguez].

⁸⁹¹ «*Vimos que entre las características formales del juego la más importante era la abstracción especial de la acción del curso de la vida corriente. Se demarca, material o idealmente, en un espacio cerrado, separado del ambiente cotidiano. En este espacio se desarrolla el juego y en él valen las reglas. También la demarcación de un lugar sagrado es el distintivo primero de toda acción sacra*». Cf. HUIZINGA, J., p. 33.

⁸⁹² «*El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente*». Cf. HUIZINGA, J., p. 44.

*«La liturgia es irreductible a la sola cultura porque en ella hay –o mejor acontece –algo que supera y trasciende las posibilidades de cualquier categoría antropológico –cultural, al superar y trascender las exigencias de la misma condición humana y, por tanto, de la historia: la obra de nuestra redención o misterio de la salvación en Cristo, según el a priori teológico enunciado por el Concilio y, posteriormente, desarrollado en el Catecismo».*⁸⁹³

⁸⁹³ Cf. GUTIERREZ MARTÍN, JOSÉ LUIS: *“La liturgia en el magisterio conciliar”*, en *Arte Sacro: Un proyecto actual*, p. 19.

Capítulo 9: EVOLUCIÓN DE LOS DISTINTOS ESTILOS DE LA ARQUITECTURA SAGRADA CRISTIANA A TRAVÉS DEL CONCEPTO DE ÁMBITO.

*«Los espacios arquitectónicos vienen a ser la manifestación y encarnación visible de los diferentes ámbitos –familiares, sociales, políticos, religiosos...- que el hombre crea previamente en su vida de convivencia».*⁸⁹⁴

- Un breve apunte sobre el estilo arquitectónico

Como hemos visto en capítulos anteriores, la creación de un ámbito tiene lugar a partir de la integración de elementos y realidades de muy diversa índole. Estas realidades de tipo social, filosófico, religioso, técnico, estético..., quedan entreveradas de tal modo que dan lugar a una realidad peculiar y novedosa que denominamos *ámbito*. En la arquitectura, el ámbito constituye el *alma locuente* del estilo⁸⁹⁵. Cuando penetramos en una catedral gótica y paseamos a lo largo de sus naves vivimos una experiencia estética peculiar y diferenciada de la que nos ofrece un templo renacentista. Esta peculiaridad viene determinada por la inmersión activa en un ámbito absolutamente diferenciado en uno y otro caso. Indudablemente, el tipo de experiencia estética no es la misma que tenía el hombre del siglo XIII, ya que nos situamos desde un horizonte hermenéutico diferente e integrado con otros muchos. Sin embargo, si manejamos las claves adecuadas podemos penetrar en la atmósfera cultural que nutría la vida del hombre del medievo. Esta es una de las grandes posibilidades que nos ofrecen los estilos una vez configurados, ya que *«más que una expresión artística de las culturas (Dempfi), los estilos constituyen una rigurosa interacción entre el ámbito constituido por todo aquello que implica un momento cultural de la comunidad humana y el ámbito formado por el conjunto de elementos que denominamos creación artística»*⁸⁹⁶. Los estilos arquitectónicos no surgen por generación espontánea, sino que son creados por personas con la capacidad suficiente para asumir las posibilidades que les brinda la técnica y el pasado e integrarlas en un plan de conjunto que se convierte en *expresión locuente* de una época:

«Lo que verdaderamente sobrecoge en un artista es su poder de asumir un mundo cultural y plasmarlo en unos medios sensibles. El auténtico "poietés", el hombre creador, surge en el momento de encarnar todo un mundo de ideas y sentimientos –toda una trama de líneas de sentido que se interfieren y potencian mutuamente –en

⁸⁹⁴ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 437.

⁸⁹⁵ «La relación cocreadora del hombre con los ámbitos de realidad y de valor que nutren su vida se plasma en la creación de los diversos modos de ámbitos que constituyen la quintaesencia de los estilos artísticos. Los estilos surgen como fruto de un encuentro múltiple. Todo estilo, al configurarse de una manera precisa, forma una especie de clima cultural que contribuye eficazmente a modelar el talante espiritual de la comunidad humana en un determinado momento geográfico e histórico». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 180.

⁸⁹⁶ Ibid., p. 256 –257.

*su vehículo sensible que les da cuerpo y expresión, y les confiere una peculiar densidad».*⁸⁹⁷

El estilo, entendido como ámbito, es una realidad abierta y viva⁸⁹⁸ que se convierte en *caja de resonancia* de una época determinada, al tiempo que contribuye a configurarla. Este tipo de apertura posibilita el despliegue de sentidos y la *remisión hacia mundos diversos*⁸⁹⁹. No se trata de un producto sometido a la *linealidad* del esquema *causa efecto*, más bien consiste en una realidad relacional con profundas raíces antropológicas. El hombre configura y comprende su existencia a partir de la relación con el entorno. El arte, a lo largo de la historia, ha dado expresión al modo en que el hombre ha fundado vínculos de relación con la realidad circundante. Pero la expresión de esta relación no trata de ser únicamente una objetivación de la misma, sino que quiere ser interpretación y aspira a ser comprensión del ser del hombre, del *misterio de su existencia*. El hombre originario, intrincado en las raíces de la cultura que nutre su existencia, trata de encontrar a través del arte expresión a su ser profundo, que le remita a las causas últimas y al sentido⁹⁰⁰. Por esto mismo, tradición e innovación en la creación artística se encuentran tan profundamente relacionadas. El creador original ha de ser originario, ya que retoma las posibilidades que le brinda la tradición y las integra con el presente en un acto creador que pretende indagar en el origen del *yo profundo*. En este sentido, la arquitectura nos ofrece un campo *privilegiado* de estudio, ya que consiste en una disciplina artística cuyo núcleo generatriz se encuentra en el *ajuste existencial*, es decir, nos muestra de un modo nítido el intento de apropiación de formas espaciales que encuentran su *correspondencia arquetípica* en la conciencia del hombre. En las diferentes épocas este ajuste arquetípico ha encontrado expresión en diversas formas. El canon, tal como se ha visto, en sentido estricto consistiría en un intento de sistematización de la relación entre la conciencia arquetípica del ser profundo del hombre y su expresión sensible. E. Panofsky ha insistido profusamente en este aspecto al destacar que los sistemas de proporciones elaborados en las diversas épocas no tienen su importancia en cuanto al aspecto externo que confieren a los objetos representados, sino en cuanto a su significación interna como modos que le permiten al hombre vincular la expresión de su yo profundo con la expresión externa sensible:

«Si, al considerar los varios sistemas de proporción que conocemos, intentamos comprender su significación interna más bien que su apariencia externa, si concentramos nuestra atención no tanto sobre la solución obtenida como sobre la formulación del problema planteado, dichos sistemas se nos revelan entonces como expresiones de aquella misma "voluntad artística" (Kunstwollen) que

⁸⁹⁷ Ibid., p. 47.

⁸⁹⁸ «El verdadero estilo, incluso en sus manifestaciones artísticas más severas conserva siempre intacta y sugestiva su creciente fuerza de expresión. Sólo la obra viva posee duraderas condiciones de estilo: la pura abstracción, el cálculo frío no tienen estilo posible». Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la liturgia*, p. 110.

⁸⁹⁹ LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 203.

⁹⁰⁰ «La originalidad consiste en acercarse, en retornar al origen. Originalidad es volver al origen; de modo que original lo es aquel que con los nuevos medios vuelva a la simplicidad de las primeras soluciones». GAUDÍ, ANTONI: «Conversaciones con Bergòs», en *Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*, Yerba, Murcia, 1982. p. 93.

*cristalizó en la arquitectura, en la escultura y en la pintura en una época determinada o de un artista concreto».*⁹⁰¹

El hombre configura su ser en relación con el entorno y esta interacción tiene por objetivo primordial la constitución de una anclaje existencial seguro y confiado. Esta relación que el hombre establece y despliega encuentra su imagen en unas tipologías y formas que, al tiempo que se materializan como obra de arte, construyen la imagen existencial del hombre en los niveles profundos de la conciencia. Cuando Juan de Herrera escribe su *Elogio de la figura cúbica* incide directamente sobre esta profunda relación entre el nivel antropológico y la creación de un estilo arquitectónico. El cubo, como forma arquitectónica, es la caja de resonancia de la imagen existencial del yo profundo. El *yo profundo* se constituye *religadamente* y en estado de apertura existencial incorporando la experiencia vital de una época determinada a la intimidad de la configuración del ser personal. Cuando esto no sucede se produce un *desajuste* entre la imagen arquetípica y la imagen representada, no existe correspondencia entre el ser auténtico del hombre y la existencia. Los estilos ya no son tales y quedan confinados en la mudez y en la pesantez expresiva.

Las obras pretéritas no constituyen un legado pasivo de formas acabadas, sino que por su constitutiva *apertura ontológica* constituyen el campo nutricional que permite desplegar nuevas posibilidades de creación que paulatinamente profundizan en la comprensión del ser del hombre. Tradición e innovación constituyen un nódulo unitario y nuclear de la obra artística, de tal manera que si se prescinde de cualquiera de ellos, ésta carece de sentido⁹⁰². Los estilos del presente no son comprensibles sin la mirada hacia el pasado, ya que constitutivamente se encuentran configurados por aquellos. No sólo porque asumen las posibilidades técnicas de estilos anteriores, sino porque los ámbitos de vida a los que han dado expresión se integran en ámbitos de mayor *complejidad constelacional*.

a) La metodología genética relacional en el estudio de los estilos arquitectónicos

En capítulos anteriores, afirmábamos que la arquitectura consiste en un proceso complejo en el que entran en relación múltiples elementos – *técnicos, históricos, culturales, estéticos, políticos...*-, que integrados dan lugar a una realidad peculiar que denominamos *ámbito*⁹⁰³. El conocimiento de los ámbitos exige una metodología propia que se articula a partir un método *genético, interactivo y*

⁹⁰¹ Cf. PANOFKY, ERWIN: *El significado de las artes visuales*, p. 78.

⁹⁰² «Se puede hasta decir que el logro natural de la innovación es la tradición, puesto que la obra acabada, por el mismo acto en el que la originalidad concluye el proceso inventivo, con la ejemplaridad suscita la continuidad y la perpetuidad. La originalidad es por su propia esencia ejemplaridad, y así como la originalidad es el resultado de la innovación, de la misma manera la ejemplaridad es el fundamento de la tradición.

Esta es una de las muchas manifestaciones de la eterna paradoja del arte». Cf. PAREYSON, LUIGI.: *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1987, p. 37. [Trad. Cast: Z. González].

⁹⁰³ «Los ámbitos, realidades caracterizadas por no poseer límites excluyentes sino por ofrecer diversas posibilidades asumibles por otras realidades, poseen una capacidad peculiar para entrelazarse entre sí y potenciar su campos de acción». LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid, 1993, p. 79.

*relacional*⁹⁰⁴. El método genético consiste en tratar de comprender la realidad en su desarrollo interno, es decir, en *estatus nascendi*, de tal modo que desde un diálogo creador con dicha realidad nos permita fijar las claves hermenéuticas que nos conduzcan a la comprensión de dicha realidad:

*«El método es un “camino” hacia lo real y ha de plegarse a las condiciones e implicaciones de las realidades analizadas a fin de descubrirlas en “estado naciente”, en el proceso mismo de configuración».*⁹⁰⁵

Esto exige un modo de mirar *sinóptico*, es decir, captando en conjunto todos los elementos que intervienen en el proceso. En el tema que nos ocupa, esto supone poner en relación elementos y arquitecturas aparentemente distantes en el espacio y en el tiempo, para ganar con ello la perspectiva justa que no permita establecer el diálogo con las obras:

*«En el nivel de los objetos, la distancia se traduce en alejamiento. Pero, cuando se trata de conocer realidades que no son para nosotros meros objetos, sino campos de posibilidades de acción que nos apelan a adentrarnos en ellas de modo activo –receptivo, es decir, lúdico, la distancia nos permite ganar perspectiva, y esta distancia de perspectiva es el espacio donde se instaura el campo de libre juego entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento».*⁹⁰⁶

En el apartado anterior, hemos tratado de fijar una serie de elementos que deben integrar la comprensión de la arquitectura sacra. En este epígrafe trataremos de sacar a la luz, desde un recorrido histórico, los elementos que en un diálogo creador han interaccionado y de modo relacional han dado lugar a lo que denominamos estilo arquitectónico:

*«El nexo entre la interacción de ámbitos y la belleza explica el origen de las formas y estilos artísticos, como expresión plástica y perenne de ciertos momentos privilegiados de interferencia entre el hombre –visto como una realidad ambital, vinculada en unidad de integración a su comunidad propia y a su momento histórico y su entorno (el entorno presente y el pasado). Las formas artísticas son configuraciones del tiempo y del espacio realizadas con el fin lúdico de crear ámbitos y entidades expresivas».*⁹⁰⁷

Este acercamiento histórico exige una hermenéutica circular o en espiral. Es decir, lejos de toda idea de linealidad en la evolución de los diferentes estilos, tratamos de resaltar la confluencia relacional entre filosofía, cultura, creación artística... como elementos que en su interacción se constituyen mutuamente. En

⁹⁰⁴ «La realidad humana no alcanza su plenitud de sentido en el “interior” o en el “exterior”, sino en el “entre”, en los campos de juego en los cuales se desbordan los modos cotidianos de espacio temporalidad que distancian al hombre de los seres de su entorno». Ibid., p. 77.

⁹⁰⁵ Ibid., p. 75.

⁹⁰⁶ Ibid.

⁹⁰⁷ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.255.

este sentido, el estilo aparece como un lugar de confluencia que como expresión de realidad cobra una entidad propia de la que no se le pueden imponer criterios caprichosos. No sin razón, Auerbach nos brinda la siguiente definición de mimesis:

*«Imitación de la realidad es imitación de la experiencia sensible en la vida terrestre, de cuyas características esenciales parece deben formar parte la historicidad, el cambio y el desarrollo, y por mucha libertad que se permita el poeta imitador, éste no puede privar a la realidad de esas cualidades esenciales».*⁹⁰⁸

Los estilos, como confluencia de diversas realidades –culturales, filosóficas, científicas, etc. – constituyen una *atmósfera* que se nutre de una época determinada, al tiempo que contribuye a dar forma expresiva a dicho periodo histórico. Esta capacidad envolvente que poseen los estilos exige un método genético interactivo:

*«Al ser fruto de la interacción y poseer en consecuencia una condición internamente relacional, y todo estilo ostenta un gran poder sugestivo, una capacidad especial de reverberación, de remisión a mundos diversos, de irradiación sobre diversas manifestaciones culturales. Por su condición ámbito –relacional, los estilos muestran un poder envolvente, impulsor de la capacidad creadora de quienes tienen talento suficiente para inmergirse en ellos y asumirlos de modo personal».*⁹⁰⁹

Si bien los diversos estilos arquitectónicos suelen situarse en un periodo histórico determinado, los elementos que los constituyen operan de modo transversal encabalgándose como legado cultural, de tal modo que dichos elementos en muchas ocasiones son integrados a modo de *reactualización* en los estilos emergentes. Como más adelante estudiaremos, ésta es una característica fundamental de la arquitectura sacra contemporánea, por lo que uno de los objetivos primordiales de este epígrafe es tratar de reconstruir el complejo entramado que sustenta el templo en la creación arquitectónica actual.

- Los primeros cristianos. El *ámbito comunitario*.

En el rito que celebraban los primeros cristianos cabe destacar dos elementos fundamentales: el carácter de *asamblea o reunión* y el rito de la *fracción del pan* como *banquete*:

*«Al lado de la liturgia tradicional del Antiguo Testamento, al que se asiste con regularidad, aparece un nuevo rito que al principio sólo se dibuja vagamente. Para una celebración habían de repartirse por las casas particulares en particulares grupos pequeños: “Y perseveraban todos en la doctrina de los apóstoles, en la comunidad, en la fracción del pan y en la oración (Act 2, 42)”».*⁹¹⁰

⁹⁰⁸ Cf. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 1ª reimpresión, p.182. [Trad. Cast. I. Villanueva y E. Imaz].

⁹⁰⁹ Cf. *Estética de la Creatividad*, p. 262.

⁹¹⁰ Cf. JUNGSMANN, P.: *El sacrificio de la misa*, p.27.

Estos dos elementos habrá que tenerlos muy en cuenta como el núcleo primigenio desde el que posteriormente se articulará la arquitectura cristiana. Como anteriormente hemos señalado, en el Antiguo Testamento aparecen fragmentos en los que de forma explícita se dan las instrucciones para la construcción del templo (Ex. 25, 40; 26,30; 27, 8), sin embargo lo que más aparece es el fundamento que ha de tener la reunión: «*Donde estén dos o tres congregados en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos*» (Mt. 18, 20); «*Haced esto en conmemoración mía*» (Lc. 22, 19; I Cor 11, 24). En este sentido, el carácter de celebración memorial cobra una vital importancia para entender el culto de los primeros cristianos:

*«Es significativo el término de ecclesia que etimológicamente significa "convocación" y, en el lenguaje clásico, la asamblea de ciudadanos libres. De allí pasó al Antiguo Testamento –en la versión de los Setenta– con análogo sentido, y de ahí al Nuevo Testamento, para indicar la agrupación de los ciudadanos reunidos para la celebración de su culto. Para esta celebración no necesitaban templos».*⁹¹¹

Se deduce de lo anterior que los primeros cristianos no necesitaron de un edificio con unas características especiales, ya que lo esencial recaía en el hecho mismo de la reunión⁹¹². En este sentido, cualquier edificio que reuniese las condiciones físicas adecuadas para llevar a cabo la celebración era válido para este cometido⁹¹³. Existe documentación sobre este aspecto, donde se señala que los primeros cristianos se reunían en casas particulares que posteriormente se han denominado *domus ecclesiae*⁹¹⁴. La necesidad de la utilización de espacios específicos y de mayor tamaño surge cuando la comunidad creyente crece y hay que dar cabida a todos:

«El lugar de reunión, ya no era un comedor, tenía que ser amplio, de fácil acceso, y dividido entre el clero y los laicos. El obispo, franqueado por un presbítero, presidía la asamblea desde un estrado (tribunal, solium), sentado en un sillón como un magistrado romano. La congregación se sentaba fuera de este presbiterio,

⁹¹¹ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid, 1996, p. 11.

⁹¹² «El ritual estaba también poco organizado, aún a comienzos del siglo II. La congregación se reunía al alba para rezar, y a la caída de la tarde para una comida (ágape), recuerdo de la comida judía de la víspera de Sabat. Este ritual de la tarde se abría con una bendición de la partición del pan y terminaba con una segunda bendición del cáliz de vino. Se hacían plegarias durante la comida o después, se cantaban himnos, y a veces tenía lugar un discurso de contenido espiritual. Si estaba presente algún profeta pronunciaba un sermón o hablaba extáticamente en varias lenguas». Cf. KRAUTHEIMER, RICHARD: *Arquitectura paleocristiana y Bizantina*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 26. [Trad. Cast. Consuelo Luca de Tena].

⁹¹³ «Ya antes de esta calamidad (una peste que asoló Alejandría) sufrimos otras, y terribles. Primero, nos expulsaron de la ciudad (en la persecución bajo el emperador Felipe el Arabe). Y siendo nosotros los únicos que fuimos perseguidos y oprimidos, no dejamos de celebrar nuestros días festivos. Y cualquier lugar, el campo, el desierto, un navío, un establo, una cárcel, servía como templo para celebrar la asamblea sagrada». Cf. SAN DIONISIO ALEJANDRINO, cit. por PLAZAOLA JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 20.

⁹¹⁴ «Lo Hechos de los Apóstoles y las cartas de San Pablo nos recuerdan más de una vez tales "domus ecclesiae" o "ecclesiae domesticae" (Rom. 16,5; I Cor 16, 19; Philem. 2, Acta. 10, 9; 20, 8)». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 107.

*supervisada por los diáconos y dispuesta en un orden establecido».*⁹¹⁵

Sin embargo, se utilizan para esto casas de personas pudientes de la comunidad que brindan su atrio, peristilo y sala para dar cabida a la comunidad convocada⁹¹⁶. A lo más que se llega, arquitectónicamente hablando, es a la adaptación de casas particulares para la celebración del culto. Los primeros cristianos vivían en un *ámbito comunitario* de serena esperanza en el que lo celebrativo como ofrenda se constituía en la fuerza que cohesionaba la comunidad:

*«El recinto cristiano primitivo no representaba, pues, un sitio específico, como el “temenos” griego, o un orden general como el “templum” romano, sino que concretaba un modo de vida».*⁹¹⁷

En ese momento, no existía una tipología arquitectónica que sirviese para dar expresión a este ámbito concreto, de tal modo que lo único que se hizo fue la adaptación de los espacios cotidianos⁹¹⁸. No podemos hablar todavía de arquitectura auténticamente cristiana. Sin embargo, existe un proceso fundamental para la comprensión del nacimiento de la arquitectura cristiana: la adopción de la forma basilical como tipología expresante del ámbito comunitario de los primeros cristianos. La explicación de esta adopción arquitectónica parece ser algo en lo que los historiadores del arte no se ponen de acuerdo, pero si lo estudiamos a la luz de la teoría de los ámbitos podemos encontrar algunas claves de comprensión.

a) *El tránsito a la Basílica. Arquitectura bizantina. El nacimiento de la arquitectura cristiana.*

La comprensión de este fenómeno desde la teoría de los ámbitos exige articular una doble vía de comprensión: Origen y génesis del modelo basilical desde la arquitectura griega, y adopción de la basílica como expresión del ámbito comunitario.

⁹¹⁵ KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, pp. 20-25.

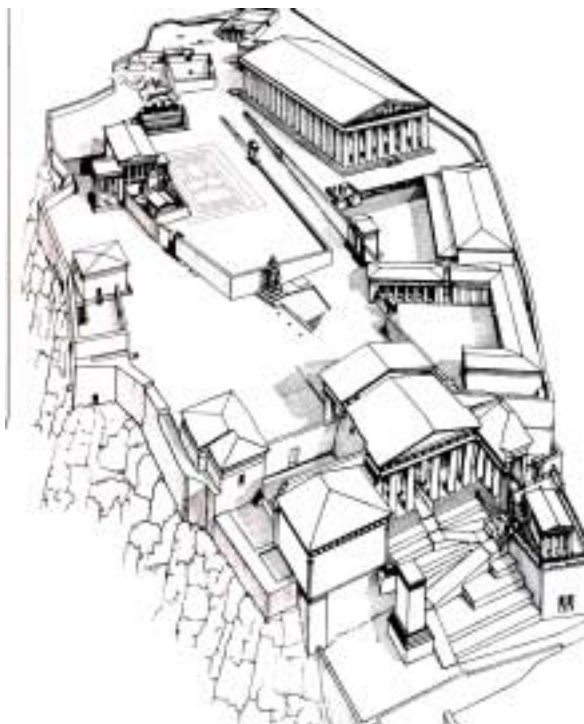
⁹¹⁶ «Estos múltiples fines no podían cumplirse en una casa particular, adoptada sin cambios, o en un piso puesto temporalmente a disposición de la congregación. Sólo podían ser cumplidos por una casa permanente de reunión, poseída por la congregación en la práctica, si no en la realidad. Esta construcción se llamaría *domus ecclesiae*, una *oikos ekklesias*, o en el habla local de Roma, un *titulus*; centro comunal o lugar de reunión expresa mejor el significado de los distintos términos». Ibid., p.29

⁹¹⁷ Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, 3ª Ed., p.63. [Trad. Cast. Alcira González Malleville y Antonio Bonano].

⁹¹⁸ «Desde el comienzo, la arquitectura cristiana tuvo un carácter internacional: la casa de Dios no pertenece a ningún lugar específico. Dios está allí donde se hace visible su plan de Redención. Por lo tanto, los mismos temas espaciales que concretan la imagen cristiana se hallan en todas partes». Ibid., p.75.

- *Origen y génesis del modelo basilical desde la arquitectura griega.*

Los griegos habían desarrollado la idea de templo como un lugar reservado a la divinidad y vedado para el resto de los mortales. En ellos se alojaba el *símbolo*, de carácter antropomórfico, que representaba a la divinidad⁹¹⁹. Nunca fueron pensados estos edificios como lugares de reunión y la prueba de ello es la inexistencia de espacio interior⁹²⁰. Se puede decir que se construían hacia el exterior y para el exterior⁹²¹. Para S. Giedion, junto a la arquitectura sumeria y la egipcia, la griega pertenece a lo que él denomina la primera edad del espacio, en la que «*el espacio nacía del juego recíproco entre los volúmenes*», y «*el espacio interior era desatendido*».⁹²²



Reconstrucción de la Acrópolis de Atenas

Era más importante su aspecto externo y el modo en que entraba en juego dinamizador con el entorno que la inexistente articulación interna de los espacios. En muchas ocasiones, se ha hablado de la arquitectura griega como la *arquitectura del lugar*, en el sentido de que el edificio era construido aprovechando la horografía del terreno sin hacer apenas modificaciones y resaltando de este modo lugares que se constituían en únicos:

⁹¹⁹ «El templo griego no estaba concebido como la casa de los fieles, sino como la morada impenetrable de los dioses. Los ritos se desarrollaban en el exterior, en torno al templo, y todo la atención y el amor de los escultores – arquitectos fueron dedicados a transformar los palos de bolos en sublimes obras maestras plásticas y a cubrir de soberbios bajorrelieves lineales y figurativos las vigas, los frontones y los muros». Cf. ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p. 56.

⁹²⁰ «La morada protectora del dios no da cabida a los fieles y, desde el punto de vista del espectador, tenía una significación esencialmente externa. Internamente, el tratamiento especial que puede haber recibido debe haber sido de tipo limitado y de un nivel reputado acorde con la estatua –si tal era la forma del símbolo– que se alojaría en el templo. Externamente empero, la envoltura arquitectónica se convirtió, a su vez, en símbolo del esplendor y grandeza de la deidad, y en este proceso quedó establecida la forma particular de tratamiento que estaba destinada a desempeñar un papel integral en el diseño de los templos en toda la historia de su desarrollo». Cf. MARTIENSSEN, R.D.: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, p. 67.

⁹²¹ «Los constructores de la Acrópolis de Atenas o del recinto de Olimpia no se esfuerzan en extender las características de los edificios al ambiente circundante, sino más bien por acoger las sugerencias del lugar en los edificios mismos, armonizándolos con todo el paisaje y resolviendo cada conjunto parcial en el conjunto general, paisajista». Cf. BENEVOLO, LEONARDO: *Introducción a la arquitectura*, Ediciones Celeste, Madrid, 1994, 2ª reimpresión, p. 35. [Trad. Cast. Floreal Mazia].

⁹²² Cf. *Espacio, Tiempo y arquitectura*, p.28.

*«Los santuarios clásicos griegos poseen, por ello, una estructura topológica en el real sentido de la palabra. Están determinados por el carácter del lugar, el “topos”, y no admiten el agrupamiento geométrico de los edificios, que simbolizarían un orden general más abstracto».*⁹²³

Esta concepción arquitectónica es expresión de la idea cosmológica que el griego había desarrollado, y no se entiende sin la noción de espacio que desde la física se había enunciado.

- *Concepciones espaciales griegas*

La obra donde Platón se plantea de un modo especial el problema del espacio es en el *Timeo*, obra de vital importancia e influencia en el Renacimiento. En este diálogo, donde habla del origen del Universo, aparecen nociones referidas al espacio, no ya como algo vacío, sino como un elemento sólido, tangible⁹²⁴ que se combina con los demás elementos primarios de una manera proporcionada en la constitución del Universo. En la explicación de la génesis del Universo aparece el alma⁹²⁵ del cosmos como algo previo al cuerpo, que está constituida geométricamente de una manera armónica y proporcionada, de tal modo que es capaz de aportar una proporción geométrica al mundo corpóreo:

*«Una vez que, en opinión de su hacedor, toda la composición del alma hubo adquirido una forma racional, éste entró todo lo corpóreo dentro de ella, para lo cual los ajustó reuniendo el centro del cuerpo con el del alma [...]. Mientras el cuerpo del universo nació visible, ella fue generada invisible, partícipe del razonamiento y la armonía, creada la mejor de las creaturas por el mejor de los seres inteligentes y eternos».*⁹²⁶

Lo importante de todo este razonamiento es que las palabras que más podríamos asociar al concepto de espacio - aire y cosmos -, aparecen dotadas de una estructura geométrica sólida:

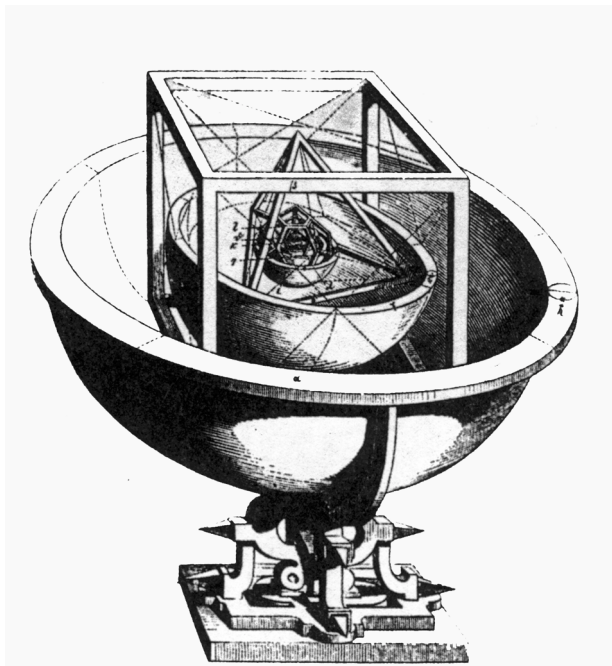
⁹²³ Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 26.

⁹²⁴ «Ciertamente lo generado debe ser corpóreo, visible y tangible, pero nunca podría haber nada visible sin fuego, ni tangible, sin algo sólido, sin tierra. Por lo cual, el dios, cuando comenzó a construir el cuerpo de este mundo lo hizo a partir del fuego y la tierra[...]. Así, el dios colocó agua y aire en el medio del fuego y la tierra y los puso, en la medida de lo posible, en la misma medida proporcional mutua - la relación que tenía el fuego con el aire, la tenía el aire con el agua y la que tenía el agua con el aire, la tenía el agua con la tierra-, después ató y compuso el universo visible y tangible». Cf. PLATÓN: *Timeo*, en *Diálogos*, Tomo VI, Gredos, Madrid, 1997, 1ª reimpresión, pp. 174 -175, [31b - 32c]. [Trad. Cast. Francisco Lisi].

⁹²⁵ «Por el contrario, el demiurgo hizo al alma primera en origen y en virtud y más antigua que el cuerpo». Ibid., p.178. [34c].

⁹²⁶ Ibid., pp. 180 -181. [36e -37e].

*«Cuando dios se puso a ordenar el universo, primero dio forma y número al fuego, agua tierra y aire, de los que si bien había algunas huellas, se encontraban en el estado en que probablemente se halle todo cuando dios está ausente [...]. En primer lugar, creo que para cualquiera está más allá de toda duda que fuego, tierra, agua y aire son cuerpos. Ahora bien, toda forma corporal tiene también profundidad».*⁹²⁷



Los sólidos platónicos que componen el Universo, según Johan Kepler (1571 -1630).

Esta caracterización nos brinda un mundo ordenado de modo tridimensional y sometido a las leyes de la geometría, es decir, un mundo delimitado. El hombre se sitúa no ya frente a un mundo caótico, infinito e inconmensurable, sino que es capaz de conceptualizarlo y pensarlo bajo las relaciones armónicas que nos ofrecen un universo finito y proporcionado. El hombre pasa de estar *arrojado* frente a una infinitud a estar *instalado* en una red de proporciones que, a través del *número*, pone en relación el *microcosmos* con el *macrocosmos*, el hombre con el universo; relación que entusiasmó al hombre del Renacimiento⁹²⁸.

Si bien, Platón entiende el espacio como algo material, Aristóteles se aproxima al término *espacio* desde la categoría de *lugar*, como aquello que carece de forma y materia. En el libro IV de *La Física*, Aristóteles nos plantea el tema del lugar como receptáculo: *«Ahora que el lugar existe parece claro por la sustitución de un cuerpo por otro, pues allí donde hay agua luego habrá aire cuando el agua haya salido del recipiente, y más adelante algún otro cuerpo ocupará el mismo lugar»*⁹²⁹. Nos encontramos con la concepción de lugar como algo susceptible de ser ocupado. Esta distinción es fundamental para el desarrollo de la física posterior, ya que se establece la distinción que permitirá posteriormente delimitar la diferencia

⁹²⁷ Ibid., p. 206. [53b -c].

⁹²⁸ «Pues cada organismo está compuesto de determinadas partes suyas que si quitas alguna de ellas, la agrandas o empequeñeces, o la trasladas a una posición inadecuada, sucederá ciertamente que se perderá lo que constituía la coherencia de la forma en ese cuerpo. De todo lo anterior se puede deducir, sin alargarse con otras consideraciones de este género, que hay tres principios sobre los que se funda por completo el argumento que estamos investigando: el número, que nosotros llamamos delimitación, y colocación». Cf. ALBERTI, L.B.: *De la Arquitectura en De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 173. [Trad. Cast. Rocio de la Villa].

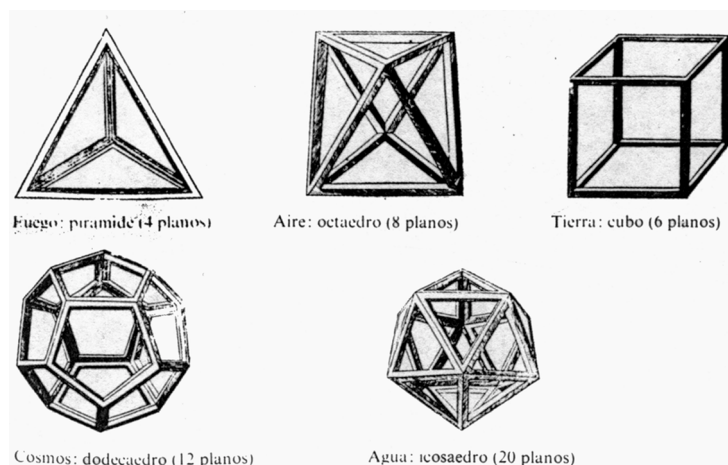
⁹²⁹ Cf. *Física*, Gredos, Madrid, 1995, Libro II, [209b], p. 222. [Trad. Cast. Guillermo R. de Echandía].

entre *materia* y *vacío*: «pero es imposible que el lugar sea un cuerpo»⁹³⁰. Partiendo de un interés por definir el movimiento, Aristóteles al considerar la estructura de lo real estructurado en *lo lleno* y *lo vacío*, sienta las bases para que posteriormente pueda definirse el espacio. Aristóteles establecerá una serie de características que tiene el lugar que inciden más en esa escisión entre lo que es material y lo que carece de materia:

«1) El lugar es lo que primariamente contiene aquello de lo cual es lugar, y no es una cosa de la parte contenida; 2) además, el lugar primario no es ni menor ni mayor que la cosa contenida; 3) además, un lugar puede ser abandonado por la cosa contenida y separable de ella; 4) todo lugar posee un arriba y un abajo, y por naturaleza cada uno de los cuerpos permanece o es llevado a su lugar propio, y esto se cumple hacia arriba o hacia abajo».⁹³¹

A pesar de todo, Aristóteles no llegó a admitir la existencia del vacío, tal como hicieron los atomistas que consideraron la existencia del vacío como condición del movimiento⁹³². Escribirá Aristóteles:

«Leucipo y su compañero Demócrito toman por elementos lo Lleno y lo Vacío, a los que denominan respectivamente Ser y No-Ser. De estos principios, lo Lleno y lo Sólido es el Ser, lo Vacío y lo Raro el No -Ser».⁹³³



Los cinco sólidos platónicos, dibujados por Leonardo da Vinci, en De divina prporziones de Luca Pacioli, Venecia, 1509.

⁹³⁰ Ibid., Libro II, [209 a], p. 224.

⁹³¹ Ibid., Libro IV, [211a], p. 234.

⁹³² «La palabra “espacio” no se encuentra en Euclides, y si bien el “vacío” de Demócrito goza de las propiedades de nuestro espacio geométrico –es, según permite entreverlo, homogéneo, isótropo e ilimitado-, no dio origen a un estudio propio y su función se reducía a servir de receptáculo a los átomos». Cf. JEAN – BLAISE GRIZE: “Observaciones sobre la estructura de la geometría elemental”, en *La epistemología del Espacio* de JEAN PIAGET Y COLABORADORES, El Ateneo, Buenos Aires, 1971, p.64. [Trad. Cast. Jorge A. Sirolli].

⁹³³ Cit. por RIOJA, ANA MARIA, en *Etapas en la concepción del espacio*, Universidad Complutense, Colección Tesis doctorales 122/84, Madrid, 1984, p.11.

Una vez más la tesis que utiliza Aristóteles es la de la indeterminación, es decir, la imposibilidad de que exista algo que no pueda ser pensado geométricamente:

*«Porque en el infinito, en tanto que infinito, no hay arriba ni abajo ni centro, y en el vacío, en tanto que vacío, el arriba no difiere en nada del abajo (porque así como en la nada no hay ninguna diferencia, tampoco la hay en el vacío, pues se piensa que el vacío es un cierto no- ser y una privación)».*⁹³⁴

Si no existen las leyes de la geometría, es imposible concebir orientación espacial alguna. Aristóteles identifica el espacio con el volumen ocupado por la materia. Por esto mismo no utiliza la palabra “espacio” y, en cambio, habla de “lugar”, como la referencia geométrica a la concavidad que ocupa ese cuerpo. El propio término “lugar” concretiza ya que establece una relación geométrica entre los diferentes cuerpos existentes⁹³⁵. Lo interesante de este planteamiento es que el cuerpo adquiere protagonismo especial, como “establecimiento de lugares”, ya que determina la geometría de su entorno⁹³⁶.

- *Implicaciones en la arquitectura*

Desde esta concepción es como se entiende la arquitectura griega. Una explicación espacial de la misma, como más arriba hemos señalado, nos dirá que ésta consiste en la negación del espacio interior. La arquitectura griega no se plantea el tema del espacio como un problema:

*«El templo griego se caracteriza por un defecto muy importante y por una supremacía indiscutible a través de toda la historia. El defecto consiste en la ignorancia del espacio interno; la gloria, en la escala humana».*⁹³⁷

La construcción de templos consiste en la *arquitectura de los lugares*. Se erigen en emplazamientos determinados que vienen determinados por diseños divinos. Tal como escribe S. Sambursky: *«Los antiguos griegos creían fundamentalmente que el mundo tenía que ser entendido, pero que no había ninguna necesidad de cambiarlo»*⁹³⁸. En este sentido, no se realizaban modificaciones significativas sobre los lugares donde se iba a construir. El Partenón está sobre una llanura en la Acrópolis, pero porque dicha llanura ya existía

⁹³⁴ Cf. Física, Libro IV, [215 a], p. 253.

⁹³⁵ *«Finalmente, así como todo cuerpo está en un lugar, así también en todo lugar hay un cuerpo».* Cf. Física, Libro IV, [209 a], p. 225.

⁹³⁶ Idea que, según algunos autores, se encuentra muy cercana a los planteamientos de la física contemporánea: *«La combinación aristotélica de geometría y materia para formar su concepto de lugar no es disimilar a la concepción del espacio en la Teoría General de la Relatividad. También está rechazada el retrato newtoniano del espacio como una especie de "caja" infinita en el que se mueven los cuerpos físicos. En lugar de ello representa el espacio como un tipo de comunión del cuerpo y sus contornos: es el cuerpo el que determina la geometría de su entorno y ésta no puede ser artificialmente separada del cuerpo mismo».* Cf. SAMBURSKY, S.: *El mundo físico de los griegos*, Alianza, Madrid, 1999, p.121. [Trad. Cast. María José Pascual Pueyo].

⁹³⁷ Cf. ZEVÍ, B.: *Saber ver la arquitectura*, p.54.

⁹³⁸ Cf. O.c, p.260.

previamente. De este modo se establece un cosmos en cuanto orden frente a lo caótico en el sentido en el que Eliade se refiere a territorio "*cosmizado*"⁹³⁹. Erigir un templo supone contribuir, por su ubicación, a que el hombre entre en relación con el cosmos. El problema del espacio en el discurso filosófico se plantea a partir de la geometría en cuanto ciencia del espacio como el de las relaciones de proporción. Lo que cabe destacar sobre esta breve explicación de la física griega es que los templos, como la arquitectura más representativa de su cultura, están concebidos desde una idea de espacio geométrico, abstracto, expresión de su cosmología, y que se encuentra lejos de la representación del espacio existencial como expresión de la intimidad humana. Para que esto suceda deberemos esperar a la arquitectura romana, en la que S. Giedion ve el nacimiento del espacio interior:

*«La segunda concepción espacial consideraba el espacio sinónimo de espacio excavado interior. A pesar de las profundas diferencias, esta segunda concepción espacial abarca todo el período desde el Panteón hasta finales del siglo XVIII».*⁹⁴⁰

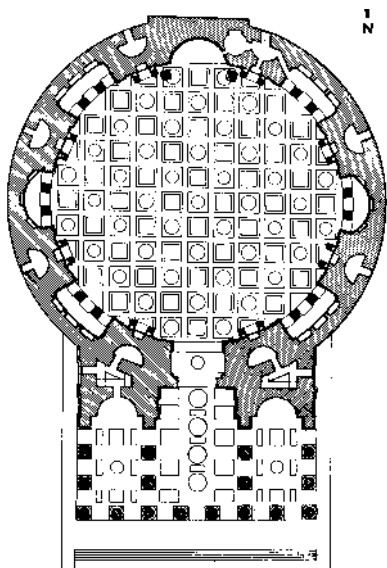


Paestum, Templo de Poseidón, (Templo de Hera, 460 -450 a. C). Un ejemplo de ausencia de espacio interior unida a la significación del lugar.

⁹³⁹ «Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el "Mundo" (con mayor precisión: "nuestro mundo"), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, o una especie de otro mundo, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de extranjeros" (asimilados por lo demás, a demonios o a los fantasmas). A primera vista esta ruptura en el espacio parece debida a la oposición entre territorio habitado y organizado; por tanto "cosmizado", y el espacio desconocido que se extiende allende sus fronteras: de un lado se tiene "Cosmos", del otro, un "Caos". Pero se verá que, si todo territorio habitado es un Cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses, o por comunicar con el mundo de éstos. "Mundo" (es decir, "nuestro mundo") es un universo en cuyo interior se ha manifestado ya lo sagrado y en el que, por consiguiente, se ha hecho posible y repetible la ruptura de niveles». Cf. ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1994, 2ª Ed., p.32, [Trad. Cast. L. Gili].

⁹⁴⁰ Cf. *Espacio, tiempo y arquitectura*, p. 29.

- *La elección del modelo basilical para dar expresión al ámbito de "camino".*
- a) *La integración del espacio interior romano y el templo griego para dar cuerpo a la direccionalidad.*



Roma. Panteón. Detalle estructural.

Sin embargo, a pesar de ofrecer la creación de espacio interior, la forma que dio expresión a la cosmología romana, es decir, el Panteón: estático, circular, comprensible con un solo golpe de vista, de grandes dimensiones...⁹⁴¹, fue desechada para dar expresión al culto cristiano. Cuando el cristiano se plantea la creación de un edificio propio no le sirve la arquitectura sagrada griega, en la que prima la abstracción contemplativa, ni tampoco la monumentalidad romana, a pesar de haber sido capaces de articular un espacio interno. Por otro lado, para el culto cristiano no es adecuado un edificio como el templo griego que se articula desde la idea de separación y se concibe como el

recinto donde habita un dios *tremendo y misterio*⁹⁴². Además, para los primeros cristianos el culto era algo de profunda significación comunitaria que exigía un grado de intimidad al que los espacios monumentales de los templos romanos no podían dar expresión⁹⁴³. De este modo, los cristianos integraron ambas experiencias arquitectónicas en un edificio que permitiese la confluencia de la escala humana de los templos griegos y el espacio interior de los templos romanos⁹⁴⁴. Este edificio lo encontraron fuera del ámbito de lo sagrado: *la basílica romana*. El porqué de la elección de esta tipología arquitectónica parece algo confuso⁹⁴⁵, pero si lo

⁹⁴¹ «El carácter fundamental del espacio romano es estar pensado estáticamente. En los interiores de planta circular y rectangular imperan la simetría, la autonomía absoluta respecto a los interiores antiguos, subrayada por la gruesa mampostería que los separa, y una grandiosidad doblemente axil, de escala inhumana y monumental, substancialmente satisfecha en sí misma e independiente del observador». Cf. Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, p. 61.

⁹⁴² «El término *ecclesia* viene del verbo griego «convocar» y con él se alude al edificio de culto que servía de reunión a los fieles; quedaba así diferenciado del término *templum* que utilizaban los paganos para referirse a un santuario. Ya en el siglo III buena parte de los escritores sagrados se refieren al lugar de reunión de los fieles llamándole *ecclesia*». Cf. Sebastian, Santiago: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y liturgia*, p. 119.

⁹⁴³ «Además de estas características [idea de centro y recorrido] puede señalarse una «interioridad» más general como propiedad distintiva de la arquitectura cristiana». Cf. Norberg - Schulz, Christian: *Arquitectura Occidental*, p. 60.

⁹⁴⁴ «La revolución espacial consistió en ordenar todos los elementos de la iglesia en la línea del camino humano». Cf. Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, p. 62.

⁹⁴⁵ «Los arqueólogos no han llegado aún a un acuerdo respecto al origen de la arquitectura basilical cristiana. Sin contar los que la hacen derivar del *Heeron* pagano o de su imitación cristiana – El *Martirion* –, unos ven su prototipo en la basílica civil de la época imperial, que servía de tribunal, de bolsa y de mercado. Otros, aceptando sólo parcialmente esta explicación, creen que la iglesia cristiana surgió de la adición a la basílica civil del atrio y de la exedra de la casa romana y de la celda memorial de los edificios cementeriales». Cf. Plazaola, Juan: *El arte sacro actual*, p. 109.

estudiamos genéticamente podremos encontrar algunas claves. Tal como observa Santiago Sebastián⁹⁴⁶, el templo cristiano se origina desde la sinagoga cobrando posteriormente su especificidad cristiana. Esta tesis se fundamenta desde la idea de *direccionalidad*, ya que tanto la sinagoga como posteriormente la basílica, la comparten⁹⁴⁷. Al igual que posteriormente ocurrirá en el templo cristiano, la sinagoga no es únicamente un lugar de reunión e instrucción, sino que de un modo especial allí también se da la presencia de Dios. Tal como explica Ratzinger, lo mismo que en el cristianismo, en la sinagoga la idea de templo está vinculada a la presencia divina. Para ello alude a dos características fundamentales: la Cátedra de Moisés y el Arca de la Alianza. Ambos son pruebas de la presencia real de Dios en la Sinagoga:

*«La Cátedra de Moisés es un signo de que el Sinaí no es tan solo una experiencia del pasado, ya que lo que aquí acontece no es sólo el discurso del hombre, sino Dios que habla [...]. El Arca de la Alianza había sido hasta el exilio, el único "objeto" que podía ocupar un lugar en el Santo de los Santos y que le otorgaba su carácter peculiar. El arca era entendida como un trono vacío, sobre el cual se posaba la shekiná: la nube de la presencia de Dios».*⁹⁴⁸

El rabino dirige su mirada hacia el Arca de la Alianza que *«encarna la presencia de Dios entre los suyos»*⁹⁴⁹. Los rollos de la *Torá*, como palabra de Dios, rodeados y protegidos por el más profundo respeto aluden a la presencia de Dios entre la comunidad de creyentes. Tanto el rabino, como el pueblo miran hacia el arca de la alianza, ya que lejos de creer que cada Sinagoga tiene su propio Dios resguardado de forma autónoma en cada edificio, saben que este arca remite hacia el *«único lugar de presencia de Dios que ha elegido para sí»*⁹⁵⁰ que se encuentra en Jerusalén:

*«El rabino y el pueblo miran hacia el "Arca de la Alianza" y, al hacerlo, se orientan hacia Jerusalén, hacia el Santo de los Santos del templo, en cuanto lugar de la presencia de Dios para su pueblo».*⁹⁵¹

Para la sinagoga no se elaboró una forma arquitectónica propia, sino que se adoptó la basílica, un lugar destinado a las reuniones y que permitía una adecuada

⁹⁴⁶ «Ya estamos viendo que la Iglesia está en deuda con la Sinagoga: precisamente su nombre deviene de Ecclesia o congregación de los fieles, reunidos para escuchar la palabra de Dios. La iglesia como templo material tuvo un precedente en la sinagoga hebrea. Los espacios de una y otra tuvieron en común la enseñanza y la meditación de la Palabra de Dios, así que el origen de la religión de la Palabra se halla en Israel». Cf. SEBASTIAN, SANTIAGO: *Mensaje Simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y Liturgia*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996, 1ª reimpresión, p.109.

⁹⁴⁷ «En la primitiva iglesia cristiana el espacio interior es un "lugar" aparte y diferente del mundo exterior, pero es interpretado como un camino. Semejante a una calle romana flanqueada por columnas, la nave conduce hacia el altar situado en el ábside expresando que el camino es la esencia de la existencia». Cf. NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN: *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975, 1ª Ed., p. 69 [Trad. Cast. Adrián Margerit].

⁹⁴⁸ Cf. *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, p. 86.

⁹⁴⁹ Ibid., p. 87.

⁹⁵⁰ Ibid., p. 88.

⁹⁵¹ Ibid.

circulación de las personas a través de sus columnas. Porque el cristianismo adoptó también la forma basilical es algo que se comprende si ponemos en paralelo algunas de las características de ambos cultos.

En el templo cristiano también subyace la idea de “camino” o recorrido como expresión de la vida religiosa⁹⁵². El centro neurálgico al que se haya orientado el templo ya no es Jerusalén⁹⁵³. Tal como escribe Ratzinger: «*El templo de piedra ya no es la expresión de la esperanza de los cristianos; su velo está rasgado para siempre. Ahora se mira hacia oriente hacia el sol naciente*»⁹⁵⁴. Si bien, arquitectónicamente este es un aspecto que a lo largo de la historia se irá perfilando e incluso modificando, de momento no nos interesa tanto su mayor o menor concreción física en los primeros templos cristianos, sino la fuerza que tiene la idea de la orientación como expresión de la esperanza que tenía el cristiano como la posibilidad del encuentro con Dios:

*«La liturgia dirigida al oriente efectúa, por así decir, la entrada en el curso de la historia que se mueve hacia su futuro, hacia el cielo nuevo y la tierra nueva que en Cristo nos sale al encuentro».*⁹⁵⁵



Roma. Santa Sabina en el Aventino (422 -432). La colación del altar en el ábside y la serie de columnatas acentúan la dirección horizontal, el ámbito del camino.

⁹⁵² «Lugar y camino son necesarios, se compenetran e interrelacionan, no pueden existir independientemente. Los templos cristianos desde su origen vieron en estos dos elementos del espacio arquitectónico su plasmación óptima, ya que ese espacio interior es un lugar diferente del mundo exterior, que está interpretado como un camino: imagen de la vida humana del cristiano, que tiene como fin encontrar a Cristo. Como veremos este tema del camino sagrado alcanzará en la iglesia gótica su más espléndida interpretación». Cf. SEBASTIAN, SANTIAGO: *Mensaje Simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y Liturgia*, p. 45.

⁹⁵³ «Desde el comienzo mismo, unas cuantas relaciones espaciales profundamente simbólicas fueron adoptadas como puntos de partida para la construcción de las iglesias; a saber, los conceptos de “centro” y “recorrido”, es decir significados existenciales fundamentales que recibieron una nueva interpretación cristiana». Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p.60.

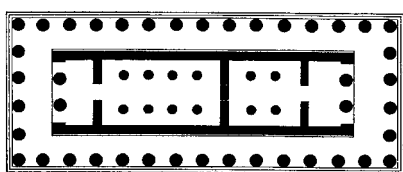
⁹⁵⁴ Cf. RATZINGER, JOSEF: *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, p.90.

⁹⁵⁵ Ibid., p.91.

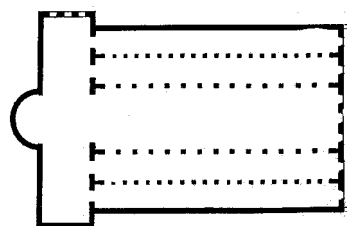
Existe, sin embargo, otro elemento por el que el espacio cristiano queda dimensionado existencialmente por su profunda significación litúrgica: la presencia del altar como elemento dinamizador del espacio:

*«La cosa está bien clara: una vigorosa toma de contacto con el misterio religioso y la realización litúrgica, “informa” y “conforma” poco menos que de manera automática toda la estructura arquitectónica y le impone una enérgica referencia visual: el altar. O lo que es lo mismo: “el espacio sagrado” como materialización de la actitud cultural, no es un espacio inerte, estático, en el que simplemente pueda estarse; no. Se apodera de quien ingresa en él, y lo conduce en una dirección “concretísima”, cuyo término es el misterio que se realiza en el santuario, en el altar».*⁹⁵⁶

Al igual que en la sinagoga, en el espacio cristiano está presente la palabra de Dios como evangelio. Este elemento no actúa de manera neutral en la estructuración del espacio. En este sentido, nos encontramos con dos puntos de máxima tensión existencial en el culto de los primeros cristianos: la palabra de Dios como *centro*, y el altar como *camino*, de tal modo que, tal como escribe, Norberg – Schulz: *«construyendo el centro y el recorrido en forma de iglesia, se hizo visible el nuevo significado de la existencia»*.⁹⁵⁷ Lógicamente, para dar expresión arquitectónica a este nuevo contenido existencial no servían las formas templarias precedentes, ya que se apoyaban en parámetros arquitectónicos, tal como hemos visto, básicamente estáticos o carentes de espacio interior. El cristiano tuvo que buscar inspiración en una tipología que permitiese la expresión a lo que Ratzinger denomina *«rezar caminando en la dirección que nos indica la vida de Cristo»*.⁹⁵⁸ Es interesante a este respecto la explicación que Bruno Zevi da sobre la creación del espacio interior. Arquitectónicamente, la basílica tiene su origen en el templo griego. Esto no deja de ser curioso si se tiene en cuenta que es el edificio que



Corinto. Templo de Apolo. Planta.



Roma. San Juan de Letrán. Planta

adoptaron los cristianos para la realización de su culto. La variación que se produce es el traslado de las columnatas que marcan el perímetro del templo griego al interior. Esto supone la creación de un espacio interior en el que poder deambular, reunirse, departir..., cuestión que en el templo griego se encontraba restringida al pequeño espacio que quedaba en el peristilo.

⁹⁵⁶ GUTIERREZ PÉREZ, F.: *La indignidad en el arte sacro*, Guadarrama, Madrid, 1961, p.41 -42.

⁹⁵⁷ Cf. *Arquitectura Occidental*, p.60.

⁹⁵⁸ Cf. O.c., p. 91

Además, los cristianos adoptaron la basílica reduciéndola de tamaño y adaptándola a una escala realmente humana⁹⁵⁹. Esta fue, según Zevi, la razón por la que los cristianos eligieron la basílica como modelo para sus templos:

*«Es lógico que los cristianos se inspirasen en la basílica mejor que en el templo romano, ya que ella había constituido el tema social del mundo edilicio precedente. También es natural que a menudo tendiesen a reducir las proporciones de la basílica romana, ya que una religión de lo íntimo y del amor exigía un escenario físico humano, creado a escala de aquellos a quienes tenía que acoger y elevar espiritualmente».*⁹⁶⁰



Roma. Basílica Ulpia. Reconstrucción del interior.

Si en un espacio longitudinal flanqueado por columnas se introduce el altar en el ábside del edificio como elemento fundamental, el edificio queda absolutamente orientado y dinamizado, de tal modo que se carga de un fuerte simbolismo:

*«Así, el bema representa la Jerusalén terrestre; el ábside la Jerusalén celeste, la nave en el templo de la tierra. El bema o Jerusalén terrestre está en el centro de la tierra. El interior del bema para los comentaristas antiguos simboliza el cenáculo; para los posteriores el Gólgota; algunas veces, por leerse en él el Evangelio, se lo consideró también la montaña desde la que Cristo enseñaba. Para todos los comentaristas, el Obispo rodeado por sus presbíteros, significaba a Cristo con sus apóstoles».*⁹⁶¹

⁹⁵⁹ «En estas naves se crea un espacio a escala humana, direccional, continuo, según su eje de progresión axial que culmina en el altar. A este sentido direccional hay que añadirle la compartimentación que significan los saepta y el coro, contrarrestados por el centro focal que supone el altar con su baldaquino de madera». Cf. AAVV: *Introducción general al arte*, p. 96.

⁹⁶⁰ Cf. *Saber ver la arquitectura*, p. 62.

⁹⁶¹ Texto escrito a principios del siglo III citado por BORRÁS, A.: «Escenario de la celebración eucarística durante los seis primeros siglos», en *Phase*, n.º 31, 1966, p. 105.



Roma. San Pablo extramuros. Vista del interior antes del incendio

Desde la óptica del pensamiento relacional vemos como la génesis de un estilo en la arquitectura sagrada se encuentra arraigada en la interacción de múltiples elementos que entran en juego y dan lugar a la creación de un ámbito religioso, que luego cobra expresión en la forma concreta de un edificio:

*«Un templo no es un mero edificio destinado al culto religioso. Es un lugar viviente de encuentro y presencia. Toda forma auténtica de presencia inaugura un ámbito. La historia de las religiones ofrece material abundante para elaborar una sugestiva teoría del ámbito sacro que ilumine desde arriba el sentido general de los ámbitos».*⁹⁶²

Cuando los cristianos pudieron salir de la clandestinidad y construir libremente después del edicto de Milán⁹⁶³, asumieron técnicas arquitectónicas que habían alcanzado su pleno desarrollo fuera del ámbito de lo sagrado⁹⁶⁴. Fue de este modo como pudieron dar expresión a un ámbito determinado que surge como confluencia relacional de diversas realidades.



Roma. Santa María en Trastevere.

Como iremos viendo a lo largo del análisis de los diferentes estilos arquitectónicos,

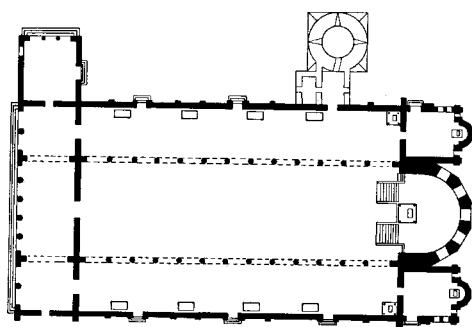
⁹⁶² Cf. *Estética de la Creatividad*, p. 177.

⁹⁶³ «La victoria de Constantino sobre Majencio en el Puente Milvio y el edicto de Milán del año 313 inician una nueva época para la iglesia y para el imperio Romano. El cristianismo, perseguido durante tres siglos, sale a la luz y canta su victoria con magnificencia [...]. El emperador se proclama protector de la Iglesia y pone la riqueza y el arte al servicio del arte cristiano. El fue quien costeó las grandes basílicas y monumentos en Roma y Palestina». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 46.

⁹⁶⁴ «Siendo la religión cristiana un movimiento popular, contrario a la clase dominante, la arquitectura cristiana realiza ante todo una selección de las fuentes tradicionales, eligiendo sus modelos en la tradición doméstica y trasladándolos al plano áulico. Una prueba nos llega también de la localización de las primeras iglesias, que surgen en los barrios periféricos y populares de las ciudades romanas, lejos de los centros monumentales». Cf. BENEVOLO, LEONARDO: *Introducción a la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1994, 2ª reimpresión, p. 81.

los edificios se configuran de *dentro hacia fuera*⁹⁶⁵. Esto quiere decir que primero se da la dimensión existencial y posteriormente esa realidad humana vivida cobra cuerpo en el edificio. Si hablamos desde el plano existencial, podemos decir que el hombre posee una conciencia arquitectónica que reconoce aquellas formas que prefiguran su existencia y en las que halla expresión. En el caso de la basílica los puntos de máxima tensión existencial son el *centro* y el *camino*, de tal modo, que la propia configuración del edificio contribuye a la comprensión del mundo, al tiempo que habla a la profundidad del ser del hombre, es decir, al yo profundo, aquel que se encuentra *religado*. Por esto fue necesaria la confluencia integradora de la cultura griega y romana, articulando la escala humana de los templos griegos con el espacio interior de los romanos, ya que individualmente son insuficientes para dar expresión al culto cristiano.

No es de extrañar que desde la conseguida libertad de culto se resalten unas características muy concretas: *Cristo maestro o filósofo*⁹⁶⁶, el que todo lo sabe, además del Cristo *omnipotente y todopoderoso*⁹⁶⁷. Esta idea de Cristo triunfante se prestó inmediatamente al paralelismo con el emperador⁹⁶⁸. Jean Paris elabora una



Roma. San Clemente. Planta. Siglo IX.
Según trazado del siglo IV

teoría sobre la configuración del espacio y la mirada en al que afirma que *«el espacio es vivido antes de ser pensado»*⁹⁶⁹, de tal modo que distingue tres edades del espacio que se definen por el modo visual. La mirada en este contexto discursivo se fundamenta en el logos y la consiguiente conceptualización del mundo⁹⁷⁰. El primer tipo sería la mirada directa hacia el espectador: *«el arquetipo del retrato»*⁹⁷¹; el segundo consistiría en una mirada doble

que fundando un dialogo entre los personajes de la escena crea una direccionalidad interna en el cuadro; el tercer tipo sería triple, ya que no sólo se refiere a la apariencia de los personajes, sino que

⁹⁶⁵ «La arquitectura paleocristiana parte del interior, en contraste con la arquitectura romana en la que se aplicaba un orden absoluto en todos los niveles ambientales». Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p.75.

⁹⁶⁶ «Este tipo iconográfico de “Maestro de verdad” deriva de las estatuas de filósofos o pedagogos de la escultura grecorromana. El Cristo barbudo, en lugar de la corta túnica de Buen Pastor lleva una larga, talar la de los filósofos. Pero se distingue por sus atributos: en la mano izquierda tiene el libro de los Evangelios al tiempo que con la derecha, en vez de un gesto oratorio, ejecuta el de la bendición». Cf. RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 43. [Trad. Cast. Daniel Alcoba].

⁹⁶⁷ «El Pantocrator, es decir el Todopoderoso, el Omnipotente, parece en una sola persona Dios padre y Dios hijo, el Creador y el Redentor. Se diferencia del Cristo en Majestad de Occidente, que reina en figura completa en los tímpanos de las portadas, porque el Pantocrator siempre está representado en busto en los remates de las cúpulas o en el remate de los ábsides desde donde domina a los doce apóstoles y a los cuatro evangelistas». Ibid. p. 45.

⁹⁶⁸ «Cristo no era ya, como lo era todavía en el siglo III, principalmente el Dios de los humildes, el taumaturgo, el salvador. Del mismo modo que Constantino se veía a sí mismo como el vicario de Dios en la tierra, se fue viendo a Dios como emperador en el cielo». Cf. KRAUTHEIMER, R., p. 44.

⁹⁶⁹ Cf. *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, 1967, p.58. [Trad. Cast. Eduardo Rincón].

⁹⁷⁰ «Sin embargo, la mirada goza de una tal trascendencia que si bien el ojo la conduce, no puede determinarla. Su relación participa más bien del concepto que de la experiencia». Ibid., p.48.

⁹⁷¹ Ibid., p.17.

colabora con el espectador a crear el espacio. La mirada que se impone en las basílicas es el primer tipo, la del Cristo Pantocrator, que de modo frontal nos



Palermo. Palacio de los Normandos, Capilla Palatina. Mosaico de la cúpula.

observa y que coronado en la parte superior del ábside nos habla de la absoluta separación del mundo terrestre y divino. En este caso, la pintura nos da las claves para la comprensión del edificio y el tipo de ámbito que se quiso expresar en las basílicas:

*«Detrás, el espacio vacío o lleno de ser, donde nuestra mirada se hunde, viaja, sin encontrar otro accidente que ese reflejo infinito. Es un espacio abstracto, completamente diferente del nuestro, que supone tanto la extensión como la profundidad, y cuyo único atributo, el color -¿es siquiera un color? -, define la divinidad. Ahora bien, este espacio insondable, inhumano, es el mismo que denotan los ojos de Dios sobre nosotros: a través de ellos penetramos en su elemento propio, a través de ellos la sustancia celeste se derrama sobre nosotros, brota de sus lejanías».*⁹⁷²

⁹⁷² Ibid.

Esta absoluta separación de la esfera de lo divino y lo terrenal se traduce en un rito sumamente complejo y elaborado en el que todo está organizado y estructurado para crear «una atmósfera de estremecido y sagrado misterio»⁹⁷³, en la que el fiel siente su existencia como contingente frente a un Dios todopoderoso⁹⁷⁴ que aparece como el Emperador del cielo⁹⁷⁵.

Para expresar de modo espacial esta relación con la divinidad se utilizan una serie de recursos técnicos que de algún modo han quedado incorporados de forma permanente a los programas constructivos posteriores: Arquitectura Axial, direccionalidad hacia el altar⁹⁷⁶, jerarquización ritual, además de otros en los que conviene detenerse brevemente.

b) Búsqueda de la desmaterialización mural.

Todavía no se conocían los recursos técnicos que permitirán la dilatación del espacio (pechinas esféricas) o la transparencia de los muros (contrafuertes en el gótico). Es por ello que el recurso que posibilita esta desmaterialización es la utilización del mosaico que recubre con cientos de teselas las paredes del templo, de tal modo que parece transfigurarse. El brillo que produce la luz, reflejada en las teselas, no expresa el mismo ámbito de transcendencia que la luz de las vidrieras góticas. La vidriera nos habla de un mundo que trasparece en lo sensible pero al que hay que encaminarse y llegar. En cambio, la arquitectura bizantina nos habla del Dios que irrumpe en la tierra y se manifiesta como tal. La luz de los mosaicos nace desde sí misma⁹⁷⁷.

⁹⁷³ Cf. JUNGSMANN, P.: *El sacrificio de la misa*, p. 41.

⁹⁷⁴ «Las ceremonias del altar se convierten para los fieles en objeto de su reverente admiración. El clero se presenta con suntuosas vestiduras, se hace un derroche de luz e incienso, el ceremonial se desarrolla a base de inclinaciones [...]. Se introducen formas que sólo se usaban cuando el emperador o sus altos dignatarios, en ocasiones festivas, se presentaban al pueblo. El traslado de los dones al altar y, si se daba el caso, la distribución de la comunión dieron ocasión a solemnes procesiones de los clérigos, que recordaban los coros invisibles de los espíritus celestiales, según expresión de algunos himnos festivos». Ibid.

⁹⁷⁵ «No es que las iglesias constantinianas derivaran de las basílicas palaciegas: pero los dirigentes cristianos y sus arquitectos transfirieron con bastante naturalidad a sus edificios eclesiásticos grandes partes de la panoplia arquitectónica que rodeaba a la Divina majestad del Emperador. No por casualidad vio Eusebio el eje del conjunto arquitectónico de la iglesia –desde el propileo hasta el altar y la zona del clero– como un camino real: a lo largo de él, la congregación se acerca al altar de Cristo, Rey del Cielo». Cf. KRAUTHEIMER, R., p. 51.

⁹⁷⁶ «Como en toda arquitectura constantiniana, los materiales y enseres preciosos y llenos de color atraían la atención hacia el interior y conducían al visitante en un crescendo hasta el objetivo de su peregrinación». Ibid., p. 64.

⁹⁷⁷ «El mosaico, aunque proporciona un efecto de brillo y cromatismo en contradicción con la idea de luz diáfana y el paramento opaco, es un arte esencialmente distinto a la vidriera. Su efecto no se basa en el principio de una arte traslúcido sino en la idea del reflejo producida por una superficie brillante. No es una arte de la luz a través de la luz, sino de la luz desde o a partir de». Cf. NIETO ALCAIDE, VICTOR: *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1997, p.64

c) Diferenciación jerárquica a través del estudiado empleo de la luz

La luz adquiere una función de distinción arquitectónica para afirmar la idea de jerarquía celestial y celeste⁹⁷⁸. El edificio es entendido como un receptáculo de la luz divina de la que puede participar el hombre. Por esto, la luz define los espacios propios de la divinidad y de los hombres:

*«Los dos factores que más contribuyeron a este cambio fueron el tratamiento de la superficie como algo lleno de brillo y color, y la tendencia a disolver los límites espaciales por el empleo de la luz. En una sección longitudinal de una basílica veremos la zona media inferior con luz tamizada, semioscura, mientras que la parte superior emite una luz sobrenatural».*⁹⁷⁹

La parte superior se encuentra perfectamente iluminada y a medida que se desciende hacia la nave se va imponiendo una mayor penumbra de tal modo que se convierte en sí mismo en una imagen cosmológica:

*«El esquema iconográfico de la iglesia bizantina muestra que el edificio era concebido como una imagen del cosmos. La cúpula representa el cielo, en tanto que las partes inferiores constituyen la zona terrestre».*⁹⁸⁰

La basílica sufre múltiples transformaciones y aparecen numerosos modelos constructivos. A esto se une la aparición de los “*martyria*”, que un principio eran lugares de carácter privado para recordar la memoria de los mártires, pero que luego se constituyeron en auténticos templos de planta centrada⁹⁸¹. No vamos a entrar en el análisis pormenorizado de estos tipos arquitectónicos, ya que esto excede al propósito de este trabajo y puede desviar la atención sobre la evolución del concepto de ámbito en la arquitectura sagrada.

⁹⁷⁸ «El espacio de la nave quedaba dividido en tres por dos series de columnas a manera de pantallas, dando preeminencia al espacio central, que ante el santuario presentaba un espacio cerrado para la *schola cantorum*, provisto de dos pequeños ambores. Finalmente, al extremo de la nave central se hallaba el santuario, más elevado que el resto del espacio, terminado en un ábside semicircular, en el que había asientos para los presbíteros, una silla para el obispo, y delante, el altar». Cf. SEBASTIAN, S., p. 124.

⁹⁷⁹ Ibid., p. 126.

⁹⁸⁰ Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p.67.

⁹⁸¹ «Otro tipo de lugar de culto, ya desde el siglo IV, fue el llamado memoria o *martyrium*, edificio de planta centrada, generalmente semicircular, dedicado al recuerdo de los mártires [...]. Eran edificios de planta concéntrica, octogonal o redonda, a veces en forma de cruz, con cuatro o más exedras coronadas de una cúpula». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *La iglesia y el arte*, p.37.

- *Santa Sofía: la creación del ámbito celeste.*

a) *La búsqueda de una arquitectura imperial.*

Para comprender el modo en que emergen los espacios de la arquitectura bizantina en el siglo IV hay que tener en cuenta un giro litúrgico presente en las basílicas, pero que ahora se profundiza con una mayor fuerza:

*«La iglesia deja de ser un sencillo y acogedor espacio de la familia cristiana (nostrae columbae domus simplex, decía Tertuliano), para convertirse en templo y palacio del Emperador Celeste. Ya a mediados del siglo IV se había empezado a llamar a la iglesia: “Casa de Dios” (Kyriakon en griego y dominicum en latín); templum y aula Dei la llamó San Ambrosio. Mientras tanto, en Oriente, los Padres griegos habían empezado a destacar el carácter “santo y terrible” del santuario».*⁹⁸²

De este modo, asistimos a la creación de un nuevo *ámbito* que se constituye desde la confluencia de un entramado de diversas vertientes de la realidad que el hombre del siglo IV actualiza y da forma expresiva en unos edificios cuyos estandartes son la *Iglesia de los Santos Sergio y Baco* y *Santa Sofía*.

En muchas ocasiones, como en capítulos anteriores se ha señalado, se ha querido ver en la evolución de los estilos arquitectónicos una linealidad que se encuentra en dependencia de los diferentes avances técnicos. No sin razón, podemos llegar a ver en Santa Sofía la concreción de un recurso arquitectónico de suma importancia; *la invención de las pechinas esféricas*, o un intento de evitar las techumbres y componentes de madera, características de las basílicas y tan propensas a los incendios⁹⁸³. Sin embargo, las posibilidades que ofrece la técnica es uno más de los elementos que intervienen en la creación de un estilo como ámbito. En el caso que nos ocupa hay que tener en cuenta una serie de elementos que nos van a permitir comprender genéticamente este edificio.

En primer lugar, existe un hecho político clave para la aparición de esta nueva tipología arquitectónica. Justiniano fue coronado en el año 527 y nos cuentan los cronistas de la época que uno de los objetivos fundamentales que se propuso, aparte de ampliar las fronteras del imperio, reorganizar el derecho y reactivar la prosperidad, fue restablecer la ortodoxia religiosa⁹⁸⁴. Si bien los logros no se ajustaron con los propósitos, la arquitectura se convirtió en la expresión de este ideal. Se puede decir que Justiniano trata de fundar una *arquitectura imperial*⁹⁸⁵, encaminada a impresionar tanto a propios como extraños. En este

⁹⁸² Ibid., p. 39.

⁹⁸³ «Lo más importante que hoy conocemos de la arquitectura de Bizancio pertenece al siglo VI, cuando los arquitectos de Justiniano (527 –565) sintieron la necesidad de abandonar el tipo basilical de armadura de madera, fácil presa de eventuales incendios». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *La iglesia y el arte*, p. 40.

⁹⁸⁴ KRAUTHEIMER, RICHARD: *Arquitectura paleocristiana y Bizantina*, p.235.

⁹⁸⁵ «La arquitectura fue uno de los medios por los que la autocracia de Justiniano trató de impresionar a los pueblos de dentro y fuera del imperio y unificar su territorio. Sólo Constantino había fomentado la arquitectura religiosa con su apoyo moral y financiero. Justiniano fue único en impulsar las gigantescas empresas

sentido, el emperador se convierte en un auténtico mecenas, sin el cual no hubiese sido posible esta dirección en la arquitectura. No hay que olvidar que para la creación de un ámbito arquitectónico no basta únicamente con un poso filosófico, técnico, religioso, cultural..., es necesario que alguien asuma esas posibilidades y las integre de modo creativo. Este es el modo en que surge un estilo, entendido como la creación de un ámbito nuevo:

*«La relación cocreadora del hombre con los ámbitos de realidad y de valor que nutren su vida se plasma en la creación de los diversos modos de ámbitos que constituyen la quintaesencia de los estilos artísticos. Los estilos surgen como fruto de un encuentro múltiple. Todo estilo, al configurarse de una manera precisa, forma una especie de clima cultural que contribuye eficazmente a modela el talante espiritual de la comunidad humana en un determinado momento geográfico e histórico. De ahí su poderosa capacidad de imantar la actividad de los hombres de toda una época. Los hombres más receptivos frente al pasado y más creadoramente abiertos al futuro plasman un estilo».*⁹⁸⁶

El carácter imperial que se quiso imponer a la arquitectura empujó a la búsqueda que los modelos constructivos no tanto en las anteriores basílicas, sino en la arquitectura monumental romana, ya que la mejor forma de dar expresión a este carácter grandioso e imperial era la planta central y la cúpula coronando el edificio, recurso que se habían desarrollado ampliamente en la arquitectura romana del bajo imperio en las termas, salones palaciegos, construcciones funerarias...⁹⁸⁷

b) La mística de la luz.

Una vez más asistimos al proceso por el cual una estructura arquitectónica se pliega a partir de unas coordenadas existenciales para dar expresión a un ámbito determinado. Para la configuración de dicho ámbito es fundamental tener en cuenta el neoplatonismo de Plotino que tuvo una gran influencia en Pseudo Dionisio Aeropagita, cuyos escritos, en especial la *Jerarquía celeste*, *Nombres de Dios* y *Teología mística* eran conocidos por los constructores de la época. Hay autores que insisten en esa influencia de Pseudo Dionisio hasta el punto de afirmar que Santa Sofía es la expresión pétrea de la *mística de la luz*:

«Santa Sofía, basílica del Imperio Bizantino, nos define de un golpe de vista la teología espiritual de Pseudo Dionisio: un rayo de luz rasgando la cúpula ilumina las pintura u mosaicos que decoran los muros. La multiplicidad del templo converge en la unidad de la bóveda por donde entra la luz. "Todo buen don y toda dádiva

arquitectónicas, desde luego en su capital y seguramente en todo el imperio. Por tanto, la de Justiniano es una verdadera arquitectura imperial en el pleno sentido de la palabra. Únicamente el emperador podía proveer los inmensos fondos necesarios para el programa constructivo, y él era bien consciente de la significación del programa». Ibid., p. 237.

⁹⁸⁶ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la creatividad*, p.47.

⁹⁸⁷ Cf. KRAUTHEIMER, R., p. 238.

perfecta viene de arriba, desciende del padre, de las luces". Con esta frase del apóstol Santiago inicia Dionisio su obra».⁹⁸⁸

Pseudo Dionisio, junto a San Agustín, es el exponente más claro por el que el espíritu oriental pasa a occidente, nutriendo de un modo permanente lo que será la filosofía cristiana. En Pseudo Dionisio se integra el espíritu filosófico que irrigaba la sociedad del siglo V desde diversas culturas: Filón (judío), Plotino y Proclo (helenismo), Gregorio de Nisa y Orígenes (cristianismo). Sin embargo, debemos detenernos en una figura con especial atención, ya que será clave, por su influencia filosófica, para entender tanto la arquitectura bizantina como, posteriormente, la gótica:



Estambul. Santa Sofía. Vista interior.

«De la unidad procediendo a la diversidad creatural participante para retornar al Uno. Con esta dinámica neoplatónica, procedente de Plotino, que Dionisio recibe por medio de Proclo, todo el Corpus Dionisiacum encuadra la imagen del camino liberador que la divinización, nos trasciende y nos eleva hasta unificarnos con el Uno».⁹⁸⁹

La filosofía de Plotino trata de ser un método o camino para purificar el alma y poder llegar de este modo a la unión con el *Uno*⁹⁹⁰. Este recorrido se orienta por una serie de pasos que escalonadamente se deben ir recorriendo. En el primer paso, Plotino muestra que existe una clara jerarquía ontológica, ya que todo la realidad se ordena según el grado de unidad y de participación que tenga con el Uno. Todo existe en dependencia del Uno, de tal modo que la multiplicidad de los seres existe por *participación*⁹⁹¹. Adquiere una

⁹⁸⁸ Cf. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Obras Completas*, BAC, Madrid, 1990, p. 64. [Edición preparada por T. H. Martín].

⁹⁸⁹ Cf. GONZÁLEZ DE CARDENAL, OLEGARIO, en *Obras Completas* de PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, p.5.

⁹⁹⁰ «Siendo, pues, el alma una cosa tan valiosa y divina, confiado ya en que un ser de tal calidad irá al encuentro de Dios, emprende la subida hacia aquel con la ayuda de un factor valioso. De seguro que no será lejos donde de con él, y no son muchos los intermediarios. Considera por tanto, aquello que es más divino que esto que es divino. El vecino de arriba del alma, tras del cual y del cual procede el alma. Porque el alma, aun siendo una cosa tal cual la mostró el razonamiento, no es más que una imagen de la inteligencia». Cf. PLOTINO: *Eneadas*, Gredos, Madrid, 1998, V, 1 [5 –10], p. 25. [Trad. Cast. Jesús Igal].

⁹⁹¹ «¿Y cómo hay que pensar y que hay que pensar (que vino a la existencia) alrededor de aquel, mientras permanece él mismo? Una radiación circular emanada de él, es verdad, pero emanada de él mientras él permanece, al modo del halo del sol que brilla en su derredor aureándolo, brotando perennemente de él mientras él permanece. Y todos los seres, mientras permanecen, emiten necesariamente de su propia sustancia

importancia fundamental la idea de jerarquía en la perfección de las formas, según la gradación que ontológicamente se establece con la Unidad⁹⁹². De este modo, se define la idea de belleza como participación en la perfección que supone el Uno⁹⁹³. Este concepto, como veremos, será clave para entender la articulación luminosa, volumétrica y espacial de la arquitectura bizantina.

En el siguiente paso Plotino se plantea cómo de la unidad simple, el Uno, procede la multiplicidad de las cosas. Del principio supremo o Uno procede el pensamiento que circunscribe una porción inteligible del Uno. Desde la filosofía platónica, Plotino afirma que a la inteligencia es el arquitecto del universo visible. Al ser la inteligencia producto del Uno, el número (y el Uno en otro sentido) es quien da estructura a la inteligencia⁹⁹⁴. Las consecuencias de este planteamiento filosófico para la arquitectura sagrada posterior son de una enorme transcendencia, como más adelante estudiaremos. Por otro lado, el Uno produce la Inteligencia sin ningún movimiento o separación de sí mismo, como una radiación de su perfección. La inteligencia se muestra a sí misma como la unidad perfecta en la diversidad del mundo inteligible, cuando vuelve al Uno. Este concepto trasladado a la arquitectura nos brinda la idea de unidad estructural, cuestión que en las primeras basílicas no se tenía muy en cuenta⁹⁹⁵ y que en la arquitectura posterior se hace imprescindible.

En un tercer momento, se explica como de la inteligencia, producida por el Uno, deriva el alma, que se convierte en la intermediaria entre el *mundo inteligible* y el *sensible*. Las almas individuales se derivarían del alma universal. En este sentido, el hombre, por su cuerpo, pertenece al mundo sensible, pero su alma se encuentra siempre en un proceso de retorno al Uno. Por esto, Plotino insiste en el camino de *ascensión* hacia la unión con la perfección del Uno a través de los grados del saber.

una entidad que está suspendida, en torno a ellos, de la potencia presente en ellos, siendo una imagen de los que son algo así como sus modelos, de los cuales provino». Ibid., Vol. V, 1, [25 -35], p. 31.

⁹⁹² «Ha quedado ya demostrado que hay que pensar que las cosas son así: que existe lo que está más allá del Ser, o sea, el Uno. Tal cual nuestro razonamiento trató de demostrarlo en la medida que la demostración era posible en este asunto; que, seguidamente, existe el Ser y la inteligencia y que, en tercer lugar, existe la naturaleza del Alma. Ahora bien, del mismo modo que esta trinidad de la que hemos hablado existe en la naturaleza, así hay que pensar que también habita en el hombre». Ibid., Vol. V, 1, [5], p. 39.

⁹⁹³ «¿Pues que parecido tienen las cosas de acá con las cosas bellas de allá? Además, si tienen parecido, concedamos que sean parecidas. Pero ¿en virtud de qué son bellas tanto las de allá como las de acá? Nuestra respuesta es que las de acá lo son por participación de una forma. Porque todo lo informe, como es susceptible por naturaleza de conformación y de forma, si no participa en una razón y en una forma, es feo y queda fuera de la Razón divina. Y esta es la fealdad absoluta». Ibid., Vol. I, 1, p.274.

⁹⁹⁴ «El que es simple, el que es anterior a semejante multiplicidad, el causante tanto de que exista aquel como de que sea múltiple, el hacedor del número. Efectivamente, el Número no es primero. Porque el Uno es anterior a la Díada, mientras que la Díada es segunda y nacida del Uno por definidor suyo. Más la Díada misma es de por sí indefinida, una vez definida, es ya número y Número a modo de Esencia. Pero también el alma es número. Porque las realidades primeras no son masas ni magnitudes: estas crasitudes que la sensación reputa por Seres son posteriores. Más tampoco en los gérmenes es lo líquido lo valioso, sino lo que no se ve, y esto es número y razón. El que allá se llama Número y Díada son, pues, razones e inteligencia». Ibid., Vol. V, 1 [5 -15], p.29.

⁹⁹⁵ «En una basílica del siglo V –supongamos Santa Sabina – las paredes son lisas, cuyo ritmo consiste en la concurrencia de una serie de aberturas o divisiones, tan frecuentes como para no facilitar un cálculo proporcional, y cada uno de los elementos aparece privado de conexiones lineales evidentes, recortado sobre un plano uniforme. Existen columnas y arquivadas, pero ya no órdenes arquitectónicos –es decir asociaciones sistemáticas de columnas y cornisas –, y los ingredientes del lenguaje antiguo se presentan desarticulados, desligados de las tradicionales referencias de composición». Cf. BENEVOLO, LEONARDO: *Introducción a la arquitectura*, p. 83.

A medida que se aumenta en el conocimiento de las jerarquías superiores, se abandonarán las inferiores. Esto se articula en un camino que recorre de manera ascendente tres estadios: *purificación, iluminación y unión*, los cuales serán retomados por Pseudo Dionisio, el cual los transmitirá a toda la cristiandad⁹⁹⁶.

El entramado filosófico de Pseudo Dionisio comparte unas líneas directrices con el corpus filosófico de Plotino que son clave para comprender la arquitectura bizantina:

- Tríada plotiniana en la que el Uno es el principio y término de la realidad; la inteligencia por la que todo ser puede existir fuera del Uno y el alma como mediadora entre el mundo inteligible y el sensible.
- Cadena ascendente y descendente que se organizan en las jerarquías celestes y terrestres y se convierten en los caminos por los que se puede alcanzar al Uno.

Otra gran influencia de Pseudo Dionisio fue San Gregorio de Nisa, el cual había participado junto con otros –Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona, Basilio el Grande, Juan Crisóstomo...- en las polémicas cristológicas sobre la Santísima Trinidad y la divinidad del verbo del siglo IV. En una obra titulada *Vida de Moises*, establece el camino de ascenso hacia Dios a través de tres etapas fundamentales: *la zarza ardiente, la nube, la tiniebla*. La primera etapa se refiere al desprendimiento necesario para dominar las pasiones y poder alcanzar la paz necesaria para la contemplación. En la segunda etapa se produce un conocimiento y ascenso a Dios superando las tendencias de los sentidos. Se trata de un conocimiento de Dios por *vía simbólica*. La tercera vía sería la *etapa mística* en la que se vive la presencia de Dios. La purificación no se produce por el esfuerzo humano, sino por un don divino.

c) *La creación de un ámbito como interferencia creadora los elementos los analizados.*

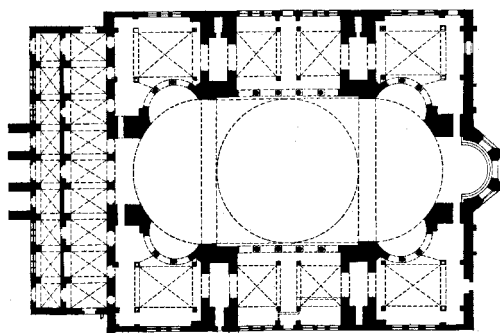
Santa Sofía es otro ejemplo de como el lenguaje arquitectónico es capaz de crear un *ámbito de encuentro* en el que confluyen una serie de elementos – corrientes filosóficas, disputas cristológicas, evolución técnica, pensamiento político, experiencia litúrgica...- que dan expresión al sentir de un época determinada.

Originariamente el edificio estaba compuesto por atrio, nartex e iglesia. Los dos primeros elementos, hoy desaparecidos, desempeñaban la función arquitectónica de remarcar la separación entre el espacio interior y exterior. La persona que se adentraba en el recinto, desde un principio tenía que tener claro que estaba accediendo a un lugar absolutamente diferenciado de lo cotidiano:

⁹⁹⁶ «Es plena luz, sempiterna, perfecta, sin que le falte nada. Ella es la que purifica, ilumina y perfecciona. O mejor, es la santa purificación, iluminación, perfección». Cf. PESUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Jerarquía Celeste*, en *Obras completas*, BAC, Madrid, 1990, p. 134. [Edición preparada por Teodor H. Martín].

*«Al entrar en la Iglesia, el creyente normal era consciente, podemos estar seguros, de que entraba en el Paraíso; y veía, en la procesión del clero, a las legiones angélicas que acudían a ofrecer el sacrificio en el altar del Cielo».*⁹⁹⁷

Los constructores, Antemio de Trales e Isidoro de Mileto, fueron capaces de combinar de forma magistral la planta circular y la longitudinal⁹⁹⁸. Lejos de tratarse de un capricho constructivo, obedece al conocimiento profundo de la sensibilidad religiosa de aquella época. Los nuevos modelos constructivos se buscaron en la arquitectura pagana para dar una impronta imperial al culto, como anteriormente señalábamos, pero los constructores se dieron cuenta que la planta que aportaba este tipo de arquitectura era de tipo central, cuadrada o circular⁹⁹⁹.



Constantinopla. Santa Sofía. Planta. (532 -562 d.C).

Esta tipología, junto con el empleo de una cúpula central, invita al estatismo, idea que no cuajaba con el ideal cristiano de *encontrarse en camino*¹⁰⁰⁰. De este modo, con esta sorprendente integración, los constructores de Santa Sofía, lograron articular la doble vertiente de un ideal. Por un lado, la circularidad imprime ese carácter imperial que más arriba comentábamos y, por otro, al encontrarse dependiendo de un eje longitudinal se abandona el estatismo. Además, asistimos a la integración prodigiosa de dos ámbitos de vida religiosos diferentes pero complementarios: el estatismo de oriente y la direccionalidad de occidente. En Occidente, cobra una importancia capital la idea de camino que de principio a fin debe recorrer el hombre en su aceptación y conocimiento de Dios; *«el hombre*

⁹⁹⁷ Cf. KRAUTHEIMER, RICHARD: *Arquitectura paleocristiana y Bizantina*, p. 348.

⁹⁹⁸ *«Santa Sofía es una combinación genial de estructuras centrales y longitudinales»*. Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 69.

⁹⁹⁹ *«La formación ovalada del espacio, el espacio central cubierto por cúpula, la obtención del movimiento dinámico del espacio por medio de exedras, la técnica ilusionista de paredes inmateriales, el ocultamiento de los medios constructivos en los ambulacros, el sistema de sostén, son todos elementos procedentes de la arquitectura romana, sobre todo la arquitectura profana de las termas y los palacios»*. Cf. BETTINI, S.: *El espacio arquitectónico de Roma Bizancio*, Buenos Aires, 1963, p. 42.

¹⁰⁰⁰ *«Lugar y camino son necesarios, se compenetrán e interrelacionan, no pueden existir independientemente. Los templos cristianos desde su origen vieron en estos dos elementos del espacio arquitectónico su plasmación óptima, ya que ese espacio interior es un lugar diferente del mundo exterior, que está interpretado como un camino: imagen de la vida humana del cristiano, que tiene como fin encontrar a Cristo. Como veremos este tema del camino sagrado alcanzará en la iglesia gótica su más espléndida interpretación»*. Cf. SEBASTIAN, S., p.45.

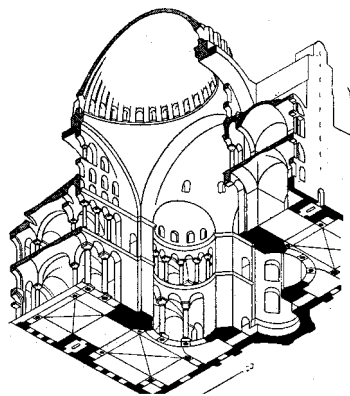
*occidental está, pues, siempre en camino*¹⁰⁰¹, sometido a una historicidad y a una idea lineal de tiempo:

*«En la Biblia vemos la nueva cronología, el sentido de la historia y el simbolismo del camino, que dan sentido a la religión judeo-cristiana como la religión de la presencia histórica de lo sagrado, que de una manera manifiesta dirigió a los hombres, al pueblo de Israel primeramente, a un destino transcendente. Si la religión descubre la presencia de lo numinoso en el mundo profano, gracias a la intervención de lo sagrado, ésta ocasiona una relación con lo divino que no es una mera contemplación sino una participación sobre la vida y acciones de los hombres [...]».*¹⁰⁰²

Sin embargo, la filosofía oriental nos informa sobre un mundo estático y armonioso que reposa sobre sí mismo. En este sentido, Norberg – Schulz nos explica como el *centro*, el *círculo* y la *cúpula* son las formas arquitectónicas que dan expresión a este modo existencial. La integración de ambos mundos se tradujo en un edificio capaz de articular estos conceptos arquitectónicos aparentemente contradictorios. Este aspecto será de tal importancia para el desarrollo de la arquitectura occidental, que para el autor citado será la esencia del espacio arquitectónico:

*«En el espacio arquitectónico como en el espacio existencial, lugar, camino y región forman un todo integrado. Juntos constituyen lo que podemos llamar “campo”».*¹⁰⁰³

El edificio está coronado por una cúpula central, de grandes dimensiones, considerada un prodigio arquitectónico que realza su aspecto regio. La utilización de pechinas esféricas para unir de una forma coherente y continua la nave y la cúpula, la continuación longitudinal de la cúpula principal por dos semicúpulas apoyadas en dos exedras de columnas que forman ábsides secundarios, los



Santa Sofía. Sección axonométrica.

contrafuertes visibles desde el exterior como continuación de dos grandes columnas interiores, así como la cuidada utilización de la luz dan como resultado una decidida *dilatación espacial*¹⁰⁰⁴ progresiva. A través de estos recursos

¹⁰⁰¹ Cf. NORBERG –SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 76.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p.100.

¹⁰⁰³ Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y Arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975, 1ª Ed., p.73. [Trad. Cast. Adrián Margerit].

¹⁰⁰⁴ «Qué quiere decir espacio dilatado? Observemos en la planta de Santa Sofía aquel elemento característico del bizantismo, que está constituido por enormes exedras semicirculares abovedadas; partiendo de dos puntos fijos del ambiente principal, la superficie de los muros huye del centro del edificio, se lanza elásticamente hacia el

arquitectónicos, el edificio ofrece una multitud de perspectivas cambiantes que imposibilitan su comprensión unitaria desde un punto fijo de observación. La articulación espacial se despliega a medida que el observador deambula por los absidiolos y las naves, de tal modo que unos espacios parecen encabalgarse a otros alcanzando unidades estructurales cada vez mayores que se ofrecen a partir de una jerarquía sumamente compleja¹⁰⁰⁵. A medida que el observador se encuentra en una posición más centrada, bajo la cúpula, se alcanza una mayor comprensión del edificio, de tal modo que quien más alejado se encuentra de este punto, cuenta con unas perspectivas más sesgadas por la dificultad visual que le plantean las columnas, techos, mamparas¹⁰⁰⁶... Este juego *dialéctico – visual*, se encuentra en perfecta consonancia con lo la filosofía mística más arriba esbozada en la que cobra una importancia capital el movimiento ascensional gradual. Escribe Plazaola de la estructura espacial de Santa Sofía:

*«La oposición entre las partes bajas que se extienden horizontalmente y las bóvedas se acentúa por la ausencia de transición entre estas dos partes. Pero el efecto de unidad se logra sustancialmente, porque el movimiento ascensional no es desmesurado, como en las catedrales góticas: es un movimiento contenido, medido, de manera que del conjunto se desprende una impresión de unidad compacta, característica de las iglesias bizantinas».*¹⁰⁰⁷

Al igual que para ganar una mayor unidad en la perspectiva espacial es necesario negar otras abandonándolas, sólo el que ha recorrido las dos primeras *fases -purificación, ascensión-* puede conocer a Dios, es decir, el que se encuentra bajo la cúpula, la zona más iluminada del edificio:

*«A mi juicio es un orden sagrado, un saber actuar lo más próximo posible a la deidad. Se elevan a imitar a Dios en proporción de las luces que de El reciben, la Hermosura de Dios tan simple, tan buena, el origen de toda perfección no admite en sí la menor semejanza. Dispensa a todos, según el mérito de cada cual, su luz y los perfecciona revistiéndolos misteriosa y establemente su propia forma».*¹⁰⁰⁸

El edificio consiste en una unidad espacial que se encuentra *absolutamente estructurada y jerarquizada*. De este modo, cada uno tiene su sitio perfectamente

exterior en un movimiento centrífugo que abre rarifica y dilata el espacio interno». Cf. Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, p. 66.

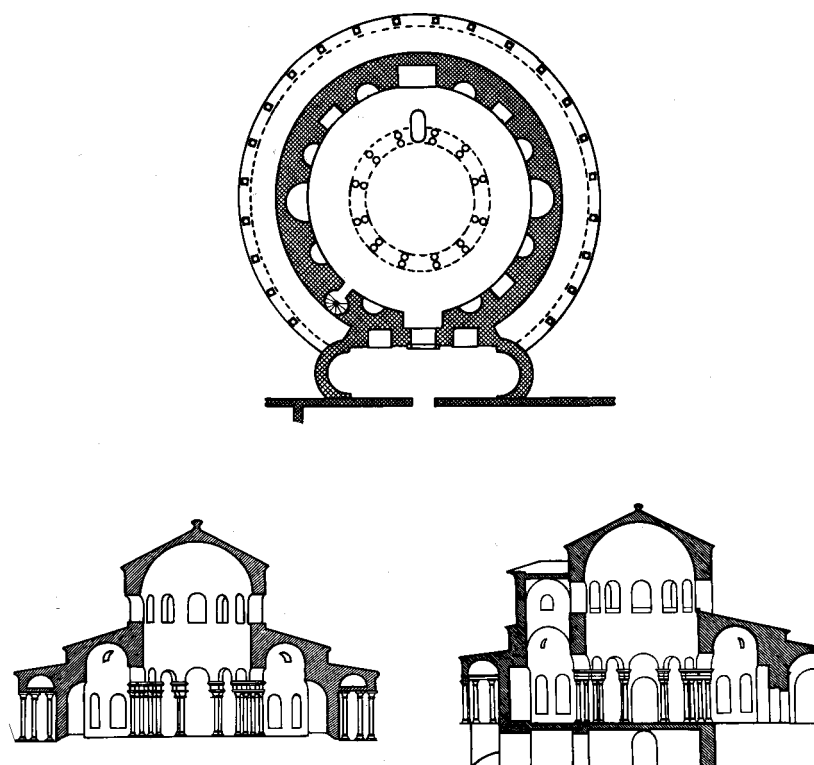
¹⁰⁰⁵ Esto es lo que Fernando Chueca Goitia denomina espacio compartimentado, cuyo origen se sitúa en oriente y, como veremos, clave para entender la arquitectura contemporánea como *encabalgamiento de ámbitos*. Cf. *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Media*, Dossat, Madrid, 1965, p.57.

¹⁰⁰⁶ «El espectador ve partes de la cúpula principal, partes de la media cúpula, partes de las conchas cóncavas o de las arquerías rectas, partes de pilares, pero nunca se le permite comprender la composición entera el interior o, por supuesto, del edificio. En resumen, el espectador relegado a las naves laterales ve la nave central pero se le niega su inteligibilidad. Sólo a los que están congregados en la nave central se les permite comprender la composición espacial». Cf. KRAUTHEIMER, RICHARD: *Arquitectura paleocristiana y Bizantina*, pp. 253 – 254.

¹⁰⁰⁷ Cf. *Historia y sentido del arte cristiano*, p.121.

¹⁰⁰⁸ Cf. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Jerarquía Celeste*, en *Obras completas*, BAC, Madrid, 1990, p.32. [Edición preparada por Teodor H. Martín].

asignado: la jerarquía eclesiástica en el centro de la nave central, la más espaciosa e iluminada; los feligreses en los laterales que son lugares secundarios segmentados en



Roma. Santa Constanza (625 -638). Planta, sección transversal y sección longitudinal.

diferentes partes frente a la unidad de la nave central. Además, estos lugares se encuentran prácticamente en penumbra. Esta disposición obedece al paralelismo que se da entre la jerarquía celeste y la eclesial que se establece según el grado de participación con la divinidad:

«Por lo cual, nuestra sagrada jerarquía quedó establecida por disposición divina a imitación de las jerarquías celestes, que no son de este mundo. Mas las jerarquías inmateriales se han revestido de múltiples figuras y formas materiales a fin de que, conforme a nuestra manera de ser, nos elevemos analógicamente desde estos signos sagrados a la comprensión de las realidades espirituales, simples, inefables»¹⁰⁰⁹.

El edificio se convierte en expresión cosmológica de la estructura jerárquica de la realidad, tanto mundana como celeste:

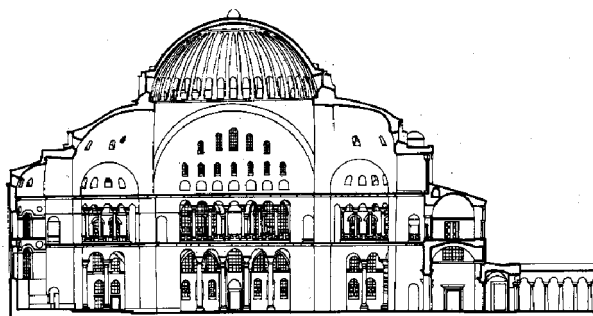
«Lo que hasta entonces se había aplicado a la liturgia eclesiástica, ahora se hizo intuición en cuanto liturgia cósmica del reino del cielo y el reino del mundo de la primera imagen moral completa del mundo».¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 121.

¹⁰¹⁰ Cf. SEBASTIAN, S., p. 159.

Por otro lado, el edificio se convierte en la expresión de un mensaje litúrgico central: *el misterio de la Santísima Trinidad*. Las *hipóstasis* de Plotino habían servido como apoyatura fundamental en el Concilio de Constantinopla (año 381). Al no haber en ellas una dependencia de inferioridad, sino igualdad y simultaneidad¹⁰¹¹, ofrecían un engranaje conceptual perfecto para lo que se quería mostrar. El edificio cuenta con espacios independientes y cualitativamente diferenciados, pero que sólo se comprenden desde una unidad estructural mayor. Al igual que en las basílicas, nos encontramos con el empleo de la luz como un elemento arquitectónico más que define y diferencia cualitativamente las zonas espaciales. Del mismo modo que en las basílicas, de la parte superior parecía irradiar una luz sobrenatural y la zona donde se congregaban los feligreses se encontraba inmersa en una tenue luz cenital. En Santa Sofía, la luz determina el orden jerárquico espacial. La luz se incorpora al vocabulario arquitectónico, de tal modo que se convertirá en un elemento arquitectónico de máxima importancia¹⁰¹².

Santa Sofía desarrolla y perfila toda una serie de elementos, tanto arquitectónicos como litúrgicos, que se encontraban ya presentes en las basílicas: la utilización de incienso, el ceremonioso y complejo ritual litúrgico¹⁰¹³, la división cada vez más acentuada entre el altar y el pueblo¹⁰¹⁴, la cuidada distribución de los



Santa Sofía. Sección longitudinal.

¹⁰¹¹ «En efecto, la inteligencia ve a aquel y no necesita más que de aquel. Aquél, en cambio, no necesita de ésta para nada. Además, lo procreado por el que es superior a la Inteligencia ha de ser Inteligencia. Además, la Inteligencia es superior a todas las cosas porque las demás son posteriores a ella. Así, el alma es una expresión, y es una cierta actividad de la inteligencia como la Inteligencia lo es de aquel». Ibid., Vol. V, 1 [40 –45], p. 32.

¹⁰¹² «El espacio arquitectónico se define, además de por su estructura y articulación plástica de los elementos que lo componen, por los valores que comporta su sistema de iluminación. En los distintos lenguajes arquitectónicos – y en cada edificio en particular – la luz es algo más que un medio que nos permite ver el ámbito delimitado por la tectónica de la arquitectura; el sistema de iluminación, determinado por el control y aplicación de la luz configura de forma fundamental la relación entre la normativa constructiva y los valores significativos a que obedece». Cf. NIETO ALCAIDE, NIETO: *La luz, símbolo y sistema visual*, p.13.

¹⁰¹³ «Se introducen formas que sólo se usaban cuando el emperador o sus altos dignatarios, en ocasiones festivas, se presentaban al pueblo. El traslado de los dones al altar y, si se daba el caso, la distribución de la comunidad dieron ocasión a solemnes procesiones de los clérigos, que recordaban los coros invisibles de los espíritus celestiales, según expresión de algunos himnos festivos». Cf. JUNGSMANN, P., p. 42.

¹⁰¹⁴ «Las barandillas que había entre los fieles y el altar se hacen más altas, hasta convertirse, finalmente en el iconostasio, una pared con cuadros que oculta completamente el altar a las miradas del pueblo. Con esto se da un paso más en la dignificación de las ceremonias del altar, que quedan envueltas en una atmósfera de estremecido y sagrado misterio». Ibid.

lucernarios para crear una serie de efectos luminosos, el simbolismo, la mística de la luz y las posibles significaciones filosóficas constituyen un todo integrado y dinámico de fuerzas equilibradas que dan forma a un *ámbito celeste*:

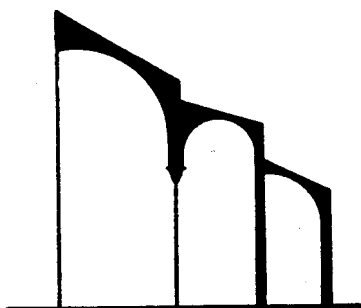
*«En toda iglesia paleocristiana hallamos la misma búsqueda de desmaterialización e interioridad, es decir, de “espacio espiritualizado”. Realmente el creyente que entraba en la iglesia experimentaba la sensación de entrar en el cielo, y sus ojos se llenaban de lágrimas de júbilo».*¹⁰¹⁵

- El Románico: el *ámbito del misterio*.

a) La búsqueda de una arquitectura orgánica.

En lo que se ha denominado genéricamente arquitectura románica se incorporan una serie de innovaciones técnicas que articulan una nueva concepción espacial. En primer lugar, al elevar el presbiterio se produce paulatinamente una interrupción de la marcada dirección horizontal que caracterizaba la arquitectura bizantina y se define un nuevo impulso espacial:

*«Estamos, pues, ante una estructura “dinámica”, pero dinámica con una dirección o en una dirección concreta».*¹⁰¹⁶



Mayor complejidad en las soluciones técnicas. Combinación del abovedado con los pasillos y deambulatorio. Las bóvedas cubren el deambulatorio por un lado y el ábside por otro.

Se introducen deambulatorios, lo que significa una articulación espacial más compleja que imposibilita una visión unitaria del edificio. La dilatación espacial se detiene, tanto por el abandono del revestimiento mural con mármoles, mosaicos y pinturas, como por la utilización de mampostería tosca que aporta pesantez y definición al edificio. Se da un cambio radical en la intención espacial que viene acompañado de unas técnicas constructivas determinadas: bóveda de medio cañón, bóveda de arista, bóveda de crucería, estribos y contrafuertes, pilares cruciformes, confianza en el poder sustentante de los muros más que en el contrapeso de las presiones...

En estilos anteriores, primero se construía y luego se decoraban las paredes con distintos motivos murales. Además se evitaba la vista de la estructura utilizando alicatados con mosaicos. Sin embargo, en el románico se deja la estructura al descubierto, lo que proporciona la posibilidad de imaginar la profundidad espacial¹⁰¹⁷. En el románico, se logra una *síntesis* de lo *constructivo* y lo *decorativo* en la que la *estructura* cobra el protagonismo:

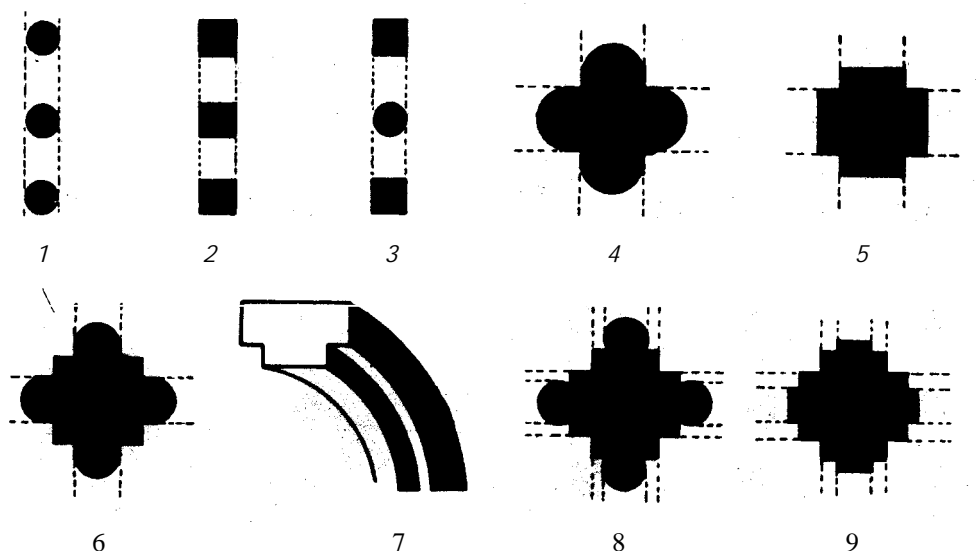
¹⁰¹⁵ Cf. NORBERG -SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 74.

¹⁰¹⁶ Cf. PEREZ GUTIERREZ, F., p. 42.

¹⁰¹⁷ Cf. BENÉVOLO, L., p. 122.

*«Nos encontramos, pues, frente al organismo románico caracterizado por dos hechos: la concatenación de todos los elementos del edificio, y la métrica espacial. En lo que atañe al primer carácter, se puede decir que la arquitectura cesa de actuar en términos de superficie o "piel" y comienza a expresarse en términos de estructura y osatura [...]. El cuerpo se hace organismo, toma conciencia de su unidad de su circulación: en una palabra, se mueve».*¹⁰¹⁸

Se trata de una arquitectura *orgánica*¹⁰¹⁹ en el que una métrica perfectamente estudiada tiende a resaltar el aspecto tridimensional frente a la marcada direccionalidad bidimensional bizantina.



Se introducen y combinan nuevas soluciones técnicas que contribuyen a configurar una articulación espacial orgánica, rítmica y tridimensional: columnas redondas (fig. 1), pilares cuadrados (fig. 2), series homogéneas y alternadas (fig. 3), soportes de sección cuadrilobulada (fig. 4), pilares cruciformes (fig. 5), columnas embebidas en cada cara de un núcleo cuadrangular (fig. 6), duplicidad de arcos (fig. 7), semicolumnata (fig. 8), pilastra acanalada (fig. 9)...

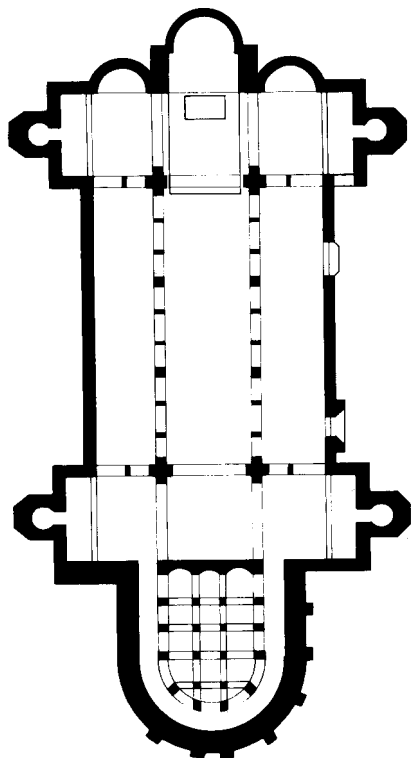
Bruno Zevi explica este aspecto haciendo un paralelismo entre la métrica poética que en aquella época comenzaba a surgir y la disposición de los elementos arquitectónicos. De este modo, nos dice como el sistema que se utiliza en la articulación de las columnas en *Santa Sabina* es del tipo "a -a -a -a -a -a"; en *San Apolinar*, nos encontramos con una aceleración longitudinal que toma cuerpo en el esquema "aaaaaaaa"; en *Santa María in Cosmedin*, en cambio, se aplica "b -a -a -b". Sin embargo, en *Sant Ambrogio* se incorpora la importancia jerárquica en el

¹⁰¹⁸ Cf. ZEVİ, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p.74.

¹⁰¹⁹ «La arquitectura románica surge a fines del siglo X, alcanza la madurez en el siglo XI y se extiende a lo largo del siglo XII; en algunos países perduró durante el siglo XIII cuando ya era un hecho la presencia del gótico. El templo románico estructuralmente se caracteriza por el grosor de sus muros, aunque por los vanos de puertas y ventanas se veía la constitución del muro por una serie de capas cual si tuviera la estructura orgánica de un tronco de árbol, de ahí que aparezcan las arquivoltas escalonadas». Cf. SEBASTIAN, S., p. 282.

esquema dando como resultado una serie del tipo "A – b – A – b – A", lo que da como resultado una articulación rítmica espacial tridimensional del lugar¹⁰²⁰. De este modo lo que se consigue es comenzar a afianzar la dirección vertical, aspecto que remarcará la incorporación de las torres a las fachadas con la incorporación del simbolismo ascendente:

*«Hemos visto que los elementos verticales representaban los conceptos de protección y trascendencia, y que la torre simbolizaba al mismo tiempo la fortaleza y el "axis mundi"».*¹⁰²¹



St. Michael, Hildesheim (1010 -1033). Planta y vista hacia el altar. La articulación espacial se hace más compleja y se impone un equilibrio de fuerzas orgánico. El cuadrado del crucero sirve de base a toda la planta. A partir de él se calcula tanto al nave central (3 cuadrados) como las naves transversales (un cuadrado por lado). Cuatro poderosos pilares marcan los puntos de intersección y entre cada uno de ellos se elevan dos columnas.

Además, la introducción de las torres en las fachadas así como una mayor elaboración en el trazado de la planta, hace que la basilica paleocristiana se transforme en un «organismo modular articulado»¹⁰²². La distribución de la luz, muy irregular y escasa, resalta las prominencias de los relieves y el esqueleto estructural. En el románico, la luz no es tratada como un sistema constructivo complejo¹⁰²³, pero no por ello queda reducida simplemente a mera función de iluminación. La técnica

¹⁰²⁰ Ibid., p. 75

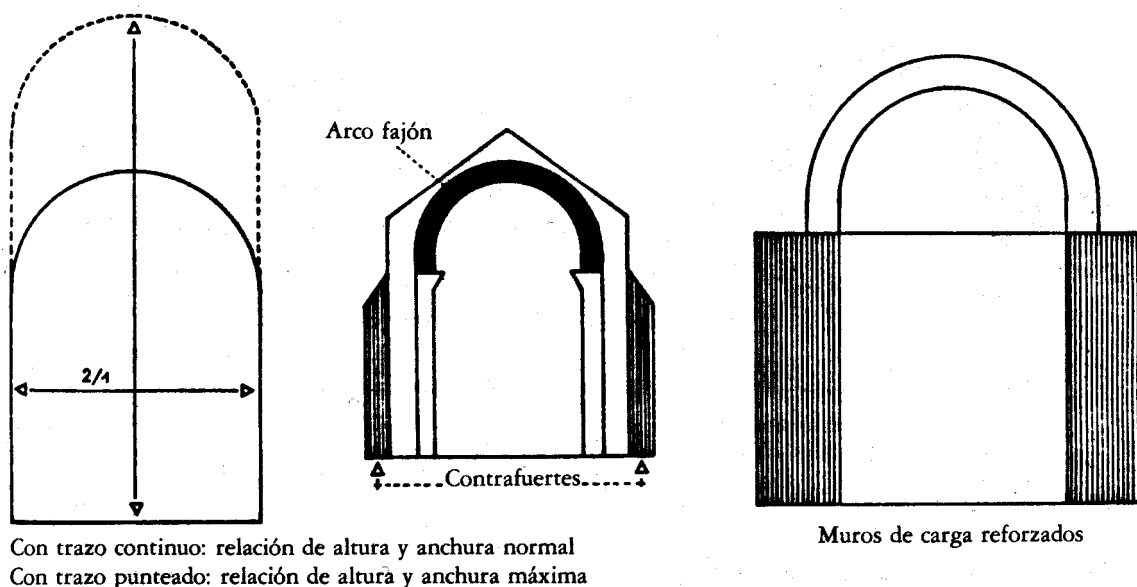
¹⁰²¹ Cf. NORBERG –SCHULZ: *Arquitectura occidental*, p. 91.

¹⁰²² Ibid., p.80.

¹⁰²³ «La arquitectura románica, con su sistema constructivo de muros compactos y continuos, era más adecuada para recibir una "ilustración de pintura mural, que un complejo programa de iluminación espacial. En la iglesia románica el muro se entiende como superficie compacta. Los vanos que se abren en él cumplen una función objetiva de iluminación». Cf. NIETO ALCAIDE, V., pp. 15 –16.

constructiva de la bóveda de cañón, la cual descansa directamente en el muro, no permite la abertura de grandes ventanales, ya que se correría el riesgo de derrumbe, pero esto no quiere decir que la luz en el románico no contribuya a la creación de un ámbito determinado. Las pequeñas aberturas que se hacen en el muro se convierten en puntos de luz de referencia que afianzan la idea de la presencia del misterio inefable:

«El empleo de la luz apoya esta dirección concreta y añade la vibración emocional. El románico se sirve también de la oscuridad como medio emocional y de un misterioso contraste entre la



*claridad y lo tenebroso».*¹⁰²⁴

b) El ámbito del misterio.

Estos elementos arquitectónicos nos brindan un espacio articulado que da expresión a un ámbito religioso en el que se ha redefinido una vez más la relación que el hombre establece con el mundo y con la transcendencia. Dios no se sitúa como una meta lejana, sino que acompaña al hombre en su peregrinaje. Por esto la arquitectura románica se adensa en un ámbito de encuentro con Dios en la tierra:

*«Por primera vez en la historia en la historia, Dios acompaña al hombre en su peregrinaje. Ya no es un meta lejana sino que está constantemente en las aspiraciones humanas, representadas por la dirección vertical que caracteriza al edificio».*¹⁰²⁵

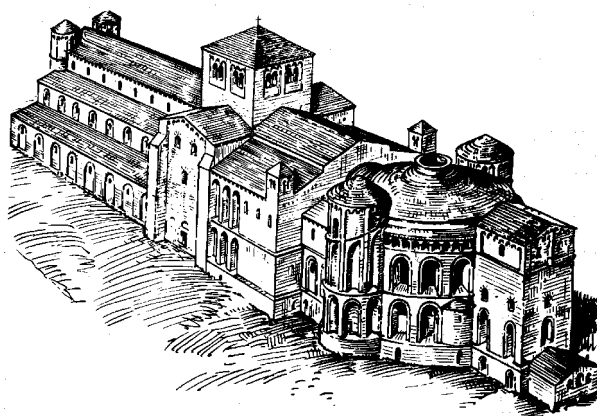
El hombre religioso se encuentra en camino, pero no de un modo figurado o simbólico como se deja entrever en las iglesias bizantinas, sino un camino real

¹⁰²⁴ Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F., p.42.

¹⁰²⁵ Ibid., p.93.

que debe ser recorrido físicamente¹⁰²⁶. El altar se convierte en el punto de máxima tensión del templo, ya que hacia él parece converger todo el dinamismo estructural del edificio:

«Todos los elementos tectónicos de la iglesia románica convergen en el altar, en el ábside orientado hacia el sol naciente, símbolo de Cristo (plano horizontal, longitudinal) y en el vértice de la cúpula, signo también celeste de Cristo, a veces representado en la clave; según hemos visto, en forma humana o en la de cordero, del mismo que en las otras portadas todas las figuras gravitan hacia Cristo colocado en el centro y dominante hasta por el tamaño mayor de su estatua»¹⁰²⁷.



Dijon. San Benigno. Reconstrucción

El peregrinaje se convierte en ideario espiritual, de tal modo que la vida cristiana se entiende como un caminar progresando¹⁰²⁸. Esto se daba siguiendo las etapas de la vida cristiana, de tal modo que se daba una clasificación: *principiantes, progresantes y perfectos*¹⁰²⁹. El peregrino se sometía a una vida ascética y ejemplar encaminada a alcanzar gradualmente una mayor grado de purificación que posibilitase el encuentro con Dios. El templo es el lugar donde tiene lugar el encuentro, para lo cual son necesarias unas condiciones que lo posibiliten. El románico no se comprende sin la figura de San Benito de Nursia. Éste nació en el año 480 cuando los bárbaros saqueaban el imperio romano y no existía ya emperador. San Agustín había experimentado de forma dramática el saqueo de

¹⁰²⁶ «La articulación rítmica sirvió para relacionar más directamente el eje longitudinal con los movimientos humanos, de tal modo que pudiera ser entendido como un verdadero recorrido más que como un símbolo abstracto». Ibid., p. 91.

¹⁰²⁷ Cf. GUERRA, MANUEL: *Simbología románica. El cristianismo u otras religiones en el arte románico*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978, p. 344.

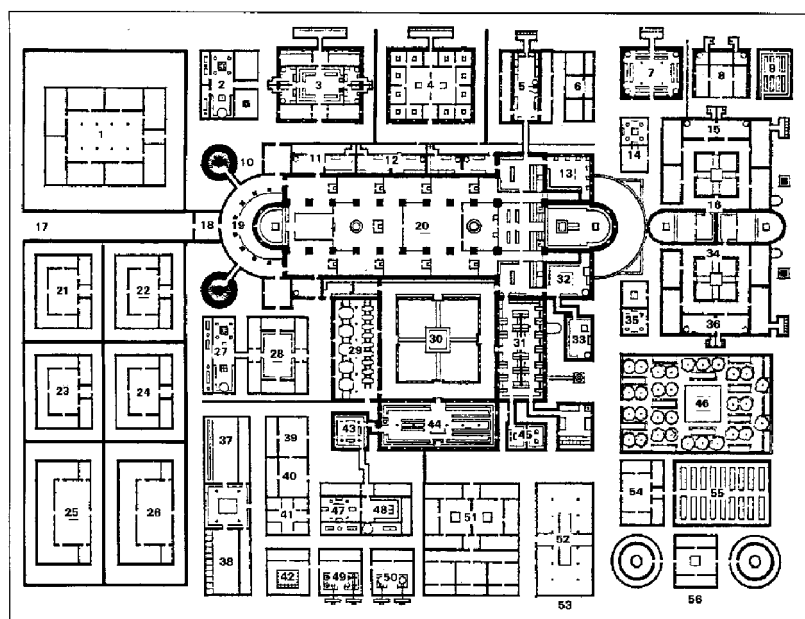
¹⁰²⁸ «En ninguna época como la románica tuvo la peregrinación mayor significación ya fuera a Roma, a Jerusalén, a Santiago de Compostela o a otros santuarios[...]. Los peregrinos medievales fueron movidos ante todo por el culto a las reliquias, y como este impulso movió a multitudes, desde temprano los peregrinos se constituyeron como orden, a saber, como una categoría especial de fieles cristianos, definida por el derecho canónico, por tanto sometida a ciertas obligaciones y autorizada para disfrutar determinados privilegios». Cf. SEBASTIAN S., p. 300 - 301.

¹⁰²⁹ Ibid., p. 22.

Roma por Alárico en el año 410 y fruto de ese acontecimiento son las reflexiones que hace sobre la amenaza que se cierne sobre la *Ciudad de Dios* y la única protección posible:

*«Por ventura, ¿no persiguen el nombre de Cristo los mismos romanos a quienes, por respeto y reverencia a este gran Dios, perdonaron la vida los bárbaros? Testigos son de la verdad las capillas de los mártires y las basílicas de los Apóstoles, que en la devastación de Roma acogieron dentro de sí a los que precipitadamente, y temerosos de perder sus vidas, en la fuga ponían sus esperanzas [...]. Hasta estos lugares sagrados venía ejecutando su furor el enemigo, pero allí mismo se amortiguaba o apagaba el furor del encarnizado asesino».*¹⁰³⁰

El sentimiento de amenaza, en una doble vertiente física y espiritual, era algo que formaba parte de la atmósfera existencial de la época¹⁰³¹. Benedicto tomó



Plano sobre pergamino de un complejo monástico, Sankt Gallen, 820

1 Casa para los acompañantes de invitados distinguidos 2 edificio de economía doméstica 3 invitados distinguidos 4 escuela exterior 5 casa del abad 6 edificio de economía doméstica 7 casa de la sangría 8 casa del médico y farmacia 9 jardín de hierbas 10 campanario 11 portero 12 director del colegio 13 biblioteca 14 baño y cocina 15 hospital 16 claustro 17 entrada 18 recibidor 19 coro 20 iglesia del monasterio (basílica) 21 servidumbre 22 ovejas 23 cerdos 24 cabras 25 yeguas 26 vacas 27 cocina 28 aposentos 29 despensa y bodega 30 claustro 31 dormitorio y sala de estar 32 sacristía 33 panadería para las hostias 34 claustro 35 cocina 36 escuela de novicios 37 caballos 38 bueyes 39 barrilero 40 tornero 41 almacén 42 horno secador de malta 43 cocina 44 comedor 45 baño 46 cementerio 47 cervecería 48 panadería 49 pisón 50 molino 51 artesanos varios 52 era 53 granero 54 casa del jardinero 55 huerto 56 avicultura

la opción del retiro como forma de vida para poder de este modo alcanzar un verdadero encuentro con Dios, y alejarse de las pasiones que se encontraban en el origen de la destrucción de la *Ciudad de Dios*. La vida de retiro era, por tanto, una vida sencilla y de oración. Este modo de entender la vida atrajo a numerosas personas, lo que hizo necesario redactar una serie de normas que regulasen la vida

¹⁰³⁰ Cf. *La Ciudad de Dios*, Porruá, México, 1984, 7ª Ed., I, cap. 1, p. 3.

¹⁰³¹ «¡Oh tiempo de calamidades! ¿A qué ciudad acudiremos en busca de amparo ahora que Roma, la reina de las naciones, está despojada de sus fuerzas humanas y divinas? Hemos de confesarlo resueltamente, hemos de decirlo en voz alta: Roma después de la caída del Imperio, ha perdido, ha perdido la iglesia de Alejandría, ha perdido la iglesia de Antioquía y testigos somos de que hoy Europa quiere separarse de Roma por no hablar de África y Asia [...]. Dijérase que nos gobierna el Anticristo». Cf. ARNULFO, OBISPO DE ORLEANS, en PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 296.

en comunidad y que han pasado a la historia como *la regla de San Benito*. En ella nos encontramos por un lado *la regla de principiantes*, donde se indica lo que debe hacer un hombre para ser un buen cristiano y, por otro, todas las prerrogativas necesarias para la vida en comunidad. De este modo, los monasterios se convirtieron en centros autónomos y autosuficientes que hacían frente a la barbarie que les rodeaba haciendo una combinación prodigiosa de vida espiritual y gestión económica¹⁰³². Por esto, aparte de constituir un *ámbito de camino*, la robustez de los muros de los templos románicos supone una *arquitectura – fortaleza* que obedece a la mentalidad de una época beligerante y en estado de constante amenaza¹⁰³³. El recorrido hacia el encuentro con Dios se halla amenazado por enemigos infieles. Recordemos que estamos hablando de la época de las cruzadas y de la amenaza turca¹⁰³⁴. El armazón románico se convierte en coraza robusta que salvaguarda la comunidad cristiana y que se despliega como ámbito de protección. De nuevo los elementos tectónicos se convierten en expresantes: la cúpula, la robustez de los sillares, los gruesos muros... configuran un *ámbito de protección*.

Los constructores del románico supieron movilizar de manera ejemplar los conocimientos técnicos que tenían a su alcance para crear un *ámbito de serena espera* que recoge los sentidos e invita a la *contemplación en camino*. Por esto, podemos decir que se trata de un estilo que huye del espectáculo y se dirige hacia la *intimidad del misterio*¹⁰³⁵. La bóveda de cañon, por su tipología, contribuye a crear un ámbito de *recogimiento, protección e intimidad* en comunidad que, por ejemplo, la bóveda de crucería, por encontrarse apuntada, es incapaz de expresar, ya que parece remitir hacia el exterior:

«La estructura del edificio también enseña. Si los constructores se empeñaron en sustituir el armazón de madera por la bóveda, es porque al emplear un solo material, la piedra, querían hablar de homogeneidad, de coherencia indisociable, dar una equivalencia visible de la unidad del género humano reunido por la misma fe, de la unidad de las tres personas divinas, de la unidad consustancial del Creador y las criaturas».¹⁰³⁶

¹⁰³² CAIRNS, TREVOR: *Bárbaros, cristianos y musulmanes*, Akal /Cambridge, Madrid, 1990, pp. 27-28.

¹⁰³³ «Así la iglesia románica es al mismo tiempo fortaleza y puerta del cielo, y los dos principales temas edilicios de la época, la iglesia y el castillo, están íntimamente vinculados». Cf. NORBERG –SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 79.

¹⁰³⁴ «En Oriente, al final del largo reinado de Basilio II (976 –1025) empezó la decadencia político –militar del imperio bizantino. En la capital dominaba la intriga y en las provincias la anarquía, que no lograron dominar los emperadores, maridos sucesivos de la célebre Zoe. En 1048 empiezan las invasiones de los turcos y selyúcidas: destruyen el Imperio árabe de Bagdad, atacan a los sucesivos emperadores bizantinos, derrotan a Romanos IV (1071), se apoderan de gran parte de Asia Menor y Siria, ocupan Jerusalén y amenazan a Constantinopla. En 1081, otro soldado, Alexis I, se proclama emperador y funda la dinastía de los Comnenos». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p.300.

¹⁰³⁵ «La creación de una atmósfera favorable a la contemplación», ¿no es lo contrario a un decorativismo que impide y disgrega la contemplación con sus interminables teorías de figuras insignificantes? Una atmósfera es un “medio” en el que se respira. Cuanto mejor se respire, más huelgo quedará para la contemplación. Y la contemplación será tanto más fácil cuanto la atmósfera se encuentra más limpia, y sea por tanto menos visible ella misma, más transparente». Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F., p. 169.

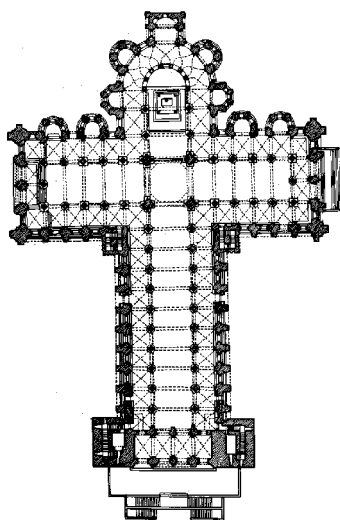
¹⁰³⁶ Cf. DUBY, GEORGES: *Europa en la Edad Media*, Planeta – Agostini, Barcelona, 1994, p.37. [Trad. Cast. Luis Monreal y Tejada].

El tamaño de los muros, todavía no muy elevados, las series de pequeños arcos, las galerías que refuerzan los pilares sometidas a las continuas rupturas murales, las naves laterales, los absidiolos, la luz cenital..., generan una sensación de profundidad que contribuye a reforzar la idea de *lugar* donde se alude a una presencia misteriosa¹⁰³⁷ que necesita de un espacio absolutamente diferenciado y reservado para un encuentro especial:

*«No obstante, lo fundamental de la espacialidad religiosa románica es la materialización de un espacio sagrado y sugerente. El templo se concibe como un lugar esencialmente sagrado, distinto y aislado de lo terrenal, cuasi celeste, al que el hombre debe entrar purificado. Ese espacio, además de sagrado, y por ello mismo recogido, es sombrío y misterioso; es también aleccionadoramente convincente y debe hablar a los sentidos y directamente al hombre; tal es el sentido de su ornamento parlante y utilitario».*¹⁰³⁸

c) Lo simbólico como expresión del ámbito del misterio. Algunas claves pictóricas para la comprensión del ámbito arquitectónico.

El diseño de la planta en el templo románico participa de un fuerte simbolismo que contribuye a la creación de un *ámbito de recorrido* en el que el hombre puede encontrarse con Dios que desciende hacia los hombres. Las iglesias



Santiago de Compostela.
Catedral. Planta. (1075 -1125)

románicas con planta en forma de cruz se construían *ad quadratum*, es decir, la planta se inscribe en los cuadrados en forma de cruz. El rectángulo longitudinal, en el que se circunscribe la nave, se puede descomponer en tres cuadrados iguales, del mismo modo que le transversal se encuentra formado por otros dos. Nos encontramos con la repetición de un módulo fijo que se convierte en la retícula sobre la que se dibuja el edificio. Otro esquema que era también muy habitual era una planta cuadrada circunscrita en un círculo. Sabemos, por la investigación en torno a las formas simbólicas, que el cuadrado tiene una significación terrestre frente al círculo que hace alusión a la celeste¹⁰³⁹. En este sentido, el templo trata, como en estilos anteriores, de ser locuente en sí mismo, es decir, se convierte en la imagen cosmológica de la relación entre Dios y los

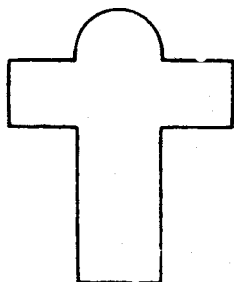
¹⁰³⁷ «El espacio románico se halla traspasado por la alusión a una presencia misteriosa concreta: nos conduce al misterio sacramental que se realiza, que se hace "real" sobre el altar. Los instrumentos constructivos de que echa mano no pueden ser más sobrios: el "espectáculo se pliega al misterio y no tiene razón de ser por sí mismo, resultaría incoherente si se aislase». Ibid., p. 49.

¹⁰³⁸ Cf. AAVV: *Introducción general al arte*, p.109.

¹⁰³⁹ «Otro símbolo primordial es el Círculo, que tiene las propiedades simbólicas de la perfección, la homogeneidad y la falta de división. Es la imagen ideal para expresar el sentido cíclico del tiempo como una sucesión continua e invariable de instantes. También simboliza el cielo y deviene en el símbolo del mundo espiritual transcendente. En su manifestación dialéctica aparece en relación con el cuadrado para expresar la idea de cambio de nivel». Cf. SEBASTIAN, S., p. 27.

hombres: la tierra depende de Dios y esto es representado por el cuadrado contenido por el círculo, pero un Dios que se encuentra presente en la tierra:

*«La iglesia románica resalta así como conjunción simbólica de lo celeste y terrestre. Su simbolismo tectónico no habla de elevación hacia las alturas, hacia Dios, sino de descenso de Dios hacia los hombres, de asentamiento de su tienda o casa sobre la tierra. Lo confirman las inscripciones más repetidas en sus puertas».*¹⁰⁴⁰



NAVE DEL CRUCERO NORMAL

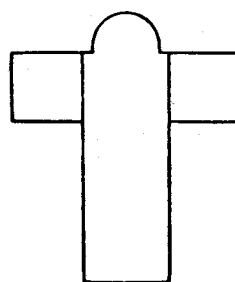
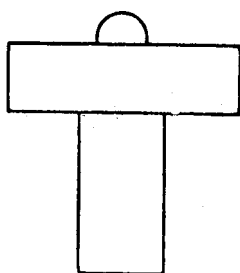


FIGURA DEL CRUCERO INTERRUMPIDA

El románico da expresión a un ámbito de misterio, donde la presencia de Dios se encuentra aludida en todos los elementos que participan en la construcción –capiteles, canecillos, frescos, motivos simbólicos de orden vegetal y animal... Estos se presentan en un estado aparentemente caótico, sin ningún tipo de orden jerárquico, en lo que parece una irrupción abrupta de los seres y la naturaleza en el espacio sagrado. Según Manuel Guerra, este aspecto obedece a la transición del Cristo *Pantocrator* bizantino, señor dominador y majestuoso, al Cristo *Cosmocrator*, señor del cosmos y de las cosas. Todo en el templo parece tener una convergencia cósmica hacia Dios:



NAVE DEL CRUCERO CONTINUA

*«El románico puede erigirse en paradigma de la visión unitaria del cosmos, de la fusión de lo divino con lo humano, de lo celeste con lo terrestre, de la inserción de las cosas y seres profanos en lo sagrado, cargadas además de valencias teológicas por obra de la simbología religiosa y moral. En el plano arquitectónico ha conseguido lo que en el doctrinal y, sobre todo, en el ritual alcanzó las religiosidad telúrico-mística».*¹⁰⁴¹

En la arquitectura románica, nos encontramos referencias repetidas a la imposibilidad del ser humano para salvarse por sus propios medios y la necesidad de confiar en la acción de Dios para alcanzar la vida eterna. Es significativo en este

¹⁰⁴⁰ Cf. GUERRA, M., p. 342.

¹⁰⁴¹ Ibid., p. 343.

sentido la omisión de la perspectiva en la pintura románica, característica común a toda la Edad Media. Una vez más, la pintura nos ofrece claves fundamentales para la comprensión espacial del templo. La pintura del románico se caracteriza por la omisión de la representación en perspectiva¹⁰⁴². Más que de una dificultad técnica, este aspecto obedece al sentido de transcendencia que el artista del románico trataba de imprimir a sus obras. Nos encontramos con un espacio plano, geométrico, abstracto y simbólico que hace alusión a un orden superior, ya que tal como escribe Sigfried Giedion: «La precisión geométrica más estricta va unida al anhelo de eternidad»¹⁰⁴³. La representación de un ámbito de misterio exige un arte decididamente no naturalista:

*«El espacio real no tenía importancia para el artista románico sino como escenario convencional en el que se libraba la verdadera vida, la del espíritu. Ello explica que despreciara durante siglos eso que llamamos perspectiva renacentista o "italiana" [...]. El arte paleocristiano y bizantino transmite al Medievo una doctrina que denuncia el error de la vista sensible y se atiene a una visión más potente y profunda: lo que ve la mente iluminada por la fe: Una perspectiva jerárquica, una visión que atraviesa las fronteras del espacio real».*¹⁰⁴⁴



Pintura del ábside de Tahull. Cristo Majestad. La frontalidad y la práctica ausencia de perspectiva presentan un espacio esencializado.

¹⁰⁴² Cf. CALBÓ, MUNTSA; PARRAMÓN, J.M.: *El gran libro de la perspectiva*, Parramón, Barcelona, 1991, p.12.

¹⁰⁴³ Cf. *El presente eterno. Los orígenes de la arquitectura*, p. 24.

Las ideas sobre la mimesis que enunció Plotino se encuentran presentes en esta concepción de la representación. Ésta no tiene por objeto el mundo real, sino que, como especie de «*visión vidente*»¹⁰⁴⁵ se remonta a lo sobrenatural, a lo que escapa de los sentidos:

*«Ahora bien, si el arte produce una semejanza de lo que es y de lo que tiene, y produce belleza en conformidad con el concepto de lo que produce, síguese que el arte es bello en un grado mayor y más verdadero, puesto que posee la belleza propia del arte, una belleza mayor y más bella, por cierto, que cuánto de bello hay en el producto exterior».*¹⁰⁴⁶

La representación huye de las contingencias espacio temporales y se centra en un orden superior¹⁰⁴⁷. El principio de esquematismo¹⁰⁴⁸ que rige en la pintura, en arquitectura se traduce en un espacio esencializado y límpido en el que parece encontrarse lo misterioso en estado latente. Como anteriormente hemos señalado, el altar se convierte en el elemento dinamizador del templo, por ser el lugar donde se intensifica el misterio. El diseño arquitectónico del templo recoge este aspecto y vemos como se desarrollan hasta el límite la separación entre la comunidad cristiana y los celebrantes, de tal manera que la celebración tiene lugar en el fondo del ábside principal, imperceptible la mayoría de las veces para la comunidad de creyentes¹⁰⁴⁹. Estas soluciones tienden a acrecentar el *ámbito de misterio*¹⁰⁵⁰. El despliegue de la estructura arquitectónica obedece una vez más a una reinterpretación de la relación del creyente con Dios y con el propio sentido de su existencia. De forma significativa se ha producido un giro en la idea de templo, no tanto como *ámbito de camino*, sino como *ámbito de advenimiento*. A la base de

¹⁰⁴⁴ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 318.

¹⁰⁴⁵ Cf. PANOFKY, ERWIN: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1987, 6ª Ed., p. 25. [Trad. Cast. Maria Teresa Pumarega].

¹⁰⁴⁶ Cf. PLOTINO: *Eneadas*, V, 8, 1. [22 - 27], p. 140.

¹⁰⁴⁷ «La representación del mundo real no tenía como fin ni la representación ni el mundo real, sino lo sobrenatural, aquello que escapaba a la contemplación visual, a la percepción de los sentidos los objetos materiales, y sus imágenes pictóricas alcanzaban la perfección de la belleza en tanto símbolos del mundo espiritual y trascendente». Cf. SUREDA, JOAN: *La pintura románica en España*, Alianza, Madrid, 1985, p.195.

¹⁰⁴⁸ «El sistema medieval renunció a la ambición de determinar las dimensiones “objetivas”: se limitó a organizar el aspecto bidimensional de la representación. Allí donde el método egipcio había sido constructivo y el de la Antigüedad clásica antropométrico, el de la Edad Media podría ser definido como esquemático». PANOFKY, ERWIN: *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1985, 4ª Ed., p. 91. [Trad. Cast. Nicanor Ancochea].

¹⁰⁴⁹ «La línea divisoria entre el altar y pueblo, clero y seglares, entre ministros de la función sacramental y la comunidad que participa, exigida por la misma esencia de la Iglesia y nunca olvidada, se convierte ahora en una barrera, por no decir en un muro de separación que se refleja incluso en la misma construcción de las iglesias. El altar se retira al fondo del ábside. Por esto en las catedrales se quita de allí la cátedra del obispo, para colocarla ahora generalmente al lado del altar. Esto mismo trae consigo el que la sillería para el clero, que antiguamente se ceñía a la pared del ábside, formaba un semicírculo en torno al altar, queda ahora dividida en dos mitades, una frente a otra». Cf. JUNGSMANN, JOSÉ A.: *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico litúrgico*, Editorial Católica, Madrid, 1963, pp. 107- 108.

¹⁰⁵⁰ «La arquitectura que llamamos románica, instrumento de adivinación, al mismo tiempo que ofrenda, participa de la magia tanto como de la estética. Tomó forma en el pensamiento de algunos hombres muy puros que se esforzaban por atravesar los misterios, por penetrar en provincias desconocidas que ellos vislumbraban, deseables, inquietantes, más allá de lo que los sentidos y la razón humana son capaces de aprehender». Cf. DUBY, GEORGES: *Europa en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 40. [Trad. Cast. Luis Monreal y Tejeda].

este planteamiento se encuentran disputas cristológicas de suma importancia. Ratramno había defendido frente Pascasio Radberto en el año 831 que el cuerpo de Cristo está presente en el santísimo sacramento, pero no de forma simbólica o figurada, sino substancialmente. De este modo, se entiende que sea Dios el que sale al encuentro del hombre, de tal modo que, tal como escribe Jungmann:

*«La misa se convierte cada vez más en el misterio del advenimiento divino, que desde lejos se admira y se adora, porque la mayoría de los fieles ya no tienen por costumbre comulgar ni siquiera en los días festivos; la comunión ya había dejado de ser el pan de cada día».*¹⁰⁵¹

¹⁰⁵¹ Cf. JUNGSMANN, JOSE A.: *El Sacrificio de la Misa*, pp. 108 – 109.

- Arquitectura gótica: el *ámbito de contemplación celeste*

a) La "desaparición del muro". La identificación forma -función.

Si nos atenemos a la técnica constructiva, el gótico se presenta, por el desarrollo de sus elementos y estructuras arquitectónicas, como una evolución o consecuencia lógica del románico. Sin embargo, esta interpretación consiste en un error que se origina por la inercia metodológica que consiste en ver una evolución progresiva y lineal en los diferentes estilos arquitectónicos. Desde la perspectiva del *método genético interactivo* que venimos aplicando en el estudio de otros estilos arquitectónicos, descubrimos que el espíritu que anima y da origen al *ámbito* peculiar del gótico obedece a unos parámetros absolutamente diferenciados del románico¹⁰⁵². Esos rasgos esenciales que se encuentran en la génesis del estilo son los que nos interesan en este apartado. Para ello, deberemos entrelazar de modo relacional diferentes vertientes – arquitectónicas, filosóficas, litúrgicas, sociológicas...-, en cuya confluencia podremos alumbrar el sentido del *ámbito* al que da expresión.

Como se ha indicado, desde el punto de vista constructivo, el gótico supone un desarrollo de la investigación románica. De este modo, el *sistema de esqueleto*, que tímidamente se había incorporado en el románico, se desarrolla hasta límites insospechados en el gótico. Se introduce el arco ojival como una técnica constructiva nueva que reduce los empujes laterales, de tal modo que el muro abandona su función sustentante, la cual es asumida por los contrafuertes y arbotantes. En este sentido, se produce una diferenciación absoluta entre los elementos sustentantes y el relleno, de tal modo que el edificio se convierte en «*un haz de huesos, fibras y músculos, un esqueleto constructivo recubierto de cartilago inmaterial*»¹⁰⁵³. Con la utilización de la bóveda de crucería, se libera el diseño de la planta de la forma cuadrada a la estaba sometida por el empleo de la bóveda de cañón, ya que al arrancar de las pilastras y no de los muros puede cubrir cualquier tipo de planta. El reparto de los empujes y la distribución de las fuerzas dan como resultado un edificio construido por nervaduras en el que el muro desaparece:

*«La desmaterialización óptica o simbólica es reemplazada por una efectiva disolución del muro. El edificio se convierte en un "esqueleto diáfano" cuya masa está idealmente reducida a una red de líneas abstractas».*¹⁰⁵⁴

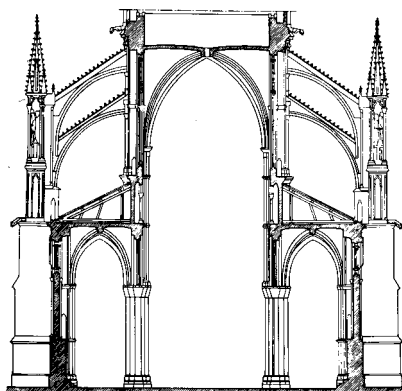
¹⁰⁵² «Ninguna concepción errónea de la arquitectura gótica ha supuesto un obstáculo mayor para nuestra comprensión de la misma que su interpretación como una prolongación "lógica" de la románica, como el desarrollo coherente de los principios estilísticos y métodos técnicos que surgen en el periodo precedente. En realidad, la arquitectura gótica no es heredera de la románica, sino su rival, un rival creada como su enérgica antítesis [...]. Los primeros maestros góticos emplearon, coordinaron y transformaron estos elementos, y al hacerlo lograron un sistema arquitectónico que era nuevo y contrario al románico precisamente a causa de la novedad del mensaje espiritual que tenía que transmitir». Cf. OTTO VON SIMSON: *La catedral Gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Alianza, Madrid, 1985, 3ª Ed., pp. 81- 82. [Trad. Cast. Fernando Villaverde].

¹⁰⁵³ Cf. ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*, p. 76.

¹⁰⁵⁴ Cf. NORBERG -SCHULZ, C., *Arquitectura occidental*, p. 94.

Estas innovaciones técnicas dan como resultado una identificación entre la *forma* y la *función*, característica que, como veremos más adelante, es esencial en la arquitectura sacra contemporánea. Si bien en la arquitectura románica y bizantina la forma era un medio para llegar a la función y en muchas ocasiones se escondía detrás de los frescos y estucos, en el gótico esta identificación adquiere significación por sí misma. A partir de esta idea, Zevi define la esencia del gótico con una reflexión muy sugerente:

*«He visitado de nuevo algunas catedrales inglesas, después de que las bombas habían quebrado los vitrales y derribado los rellenos de entre los nervios de las bóvedas: ahora aquellas estructuras, ya liberadas hasta del cartílago transparente que las unía, parecían haber realizado completamente el sueño de los arquitectos góticos. Crear el espacio, ritmarlo, elevarlo y darle forma sin interrumpir su continuidad».*¹⁰⁵⁵



Reims. Catedral. Corte transversal

Todos estos elementos constructivos, junto con otros muchos en los que no podemos detenernos, generan una sensación espacial peculiar. En este sentido, Jantzen caracteriza el espacio gótico a partir de cuatro claves fundamentales: *ingravidez, verticalidad, apoyo invisible y estructura diafana*¹⁰⁵⁶. Se da un *contraste de fuerzas* que se traduce en *tensión, desequilibrio*, es decir, no existe una contemplación sosegada. Esto es efecto, por un lado, de la antítesis que se da entre el observador y la escala del edificio y, por otro, de la lucha tremenda que se produce entre las directrices visuales que establecen el eje vertical y el horizontal¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵⁵ Cf. *Saber ver la arquitectura*, pp. 76 –77.

¹⁰⁵⁶ Cf. *La arquitectura gótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1982, p. 80 y ss. [Trad. Cast. José María Coco Ferraris].

¹⁰⁵⁷ «El ojo está atraído por dos indicaciones opuestas, por dos rarefacciones espaciales, por dos temas. La historia espacial de las catedrales góticas en toda Europa, las diferenciaciones entre las escuelas nacionales y regionales, la fisonomía individual de los distintos monumentos, están basadas en substancialmente en la distinta fuerza y evidencia de este contraste dimensional». Cf. Zevi, B., *Saber ver la arquitectura*, p. 77.

Podríamos seguir enumerando otras muchas innovaciones técnicas prodigiosas del gótico, pero lo consideramos innecesario, ya que el estudio exclusivo de la técnica es insuficiente para dar explicación a un estilo¹⁰⁵⁸. Para comprender el ámbito al que da expresión el gótico debemos analizar la evolución de estas técnicas constructivas a la luz de dos ámbitos complementarios que confluyen en lo que podemos denominar *estética teológica*¹⁰⁵⁹ y sin la cual no podremos alcanzar la comprensión profunda del gótico¹⁰⁶⁰:

- Cosmovisión gótica. Correspondencia macrocosmos -microcosmos
- Teoría medieval de la Belleza

b) Correspondencia Macrocosmos – microcosmos

En este apartado vamos a tratar de aportar las claves filosóficas que contribuyeron a la cocreación del ámbito al que dio expresión el gótico y sin las cuales no se entiende¹⁰⁶¹. Para ello hemos de partir de una figura clave, cuya influencia se hace notar a lo largo de toda la Edad Media: San Agustín¹⁰⁶².

San Agustín recoge la concepción estética del *neoplatonismo* y, al igual que Platón, encuentra la belleza vinculada a las relaciones matemáticas y huye de la apariencia engañosa del mundo de las imágenes. De este modo, todas las obras artísticas no son más que la manifestación de un orden superior reflejo de una belleza Absoluta. En este sentido, para San Agustín, las relaciones aritméticas que regulan los intervalos musicales, al ser consonancias perfectas, obedecen a una armonía universal que pertenece a un orden superior. La belleza, por tanto, reside en la proporción y en el número que deducirá de las formas sensibles y que de modo “*anagógico*” participan del orden divino:

¹⁰⁵⁸ «Comencemos por plantear la pregunta: ¿Desde que punto de vista debe encararse el estudio de las catedrales? Al investigar la arquitectura medieval, el positivismo del siglo XIX analizó el arte gótico desde el punto de vista de la construcción técnica, y concentró toda su atención en la aparición y desarrollo de las bóvedas de nervaduras: obtuvo así notables resultados. Sin embargo, partir de la técnica de la catedral es lo mismo que –tal como se ha hecho en el pasado –intentar reducir el arte de los hermanos van Eyck al invento de la pintura al óleo». Cf. JANTZEN, HANS: *La arquitectura gótica*, p. 14.

¹⁰⁵⁹ «La forma que se manifiesta sólo es bella porque la complacencia que provoca se funda en que la verdad y la bondad profundas de la realidad se nos muestran y se nos dan, y este mostrarse y donarse de la realidad se nos revela como algo infinita e inagotablemente valioso y fascinante [...]. Nosotros “vemos” la forma, pero cuando la vemos realmente, es decir, cuando no sólo contemplamos la forma separada sino la profundidad que hay en ella se manifiesta, la vemos como esplendor, como gloria del ser». Cf. VON BALTHASAR, URS: *Gloria*, Vol. I. *La percepción de la forma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985, p.111. [Trad. Cast. Emilio Saura].

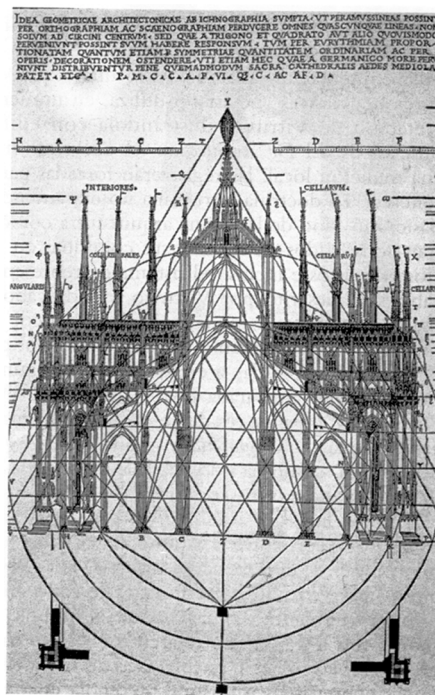
¹⁰⁶⁰ «Puede ser que al moderno estudioso del “arte” al principio le ofenda la combinación de estética y teología. Esta combinación, sin embargo, corresponde a un punto de vista que no dividía la experiencia en compartimentos independientes y autosuficientes; lo mejor es que el estudioso consciente de que, de un modo u otro, debe familiarizarse con las maneras de pensar y sentir medievales se acomode a ello desde el principio». Cf. COOMARASWAMY, A.K.: *Teoría medieval de la belleza*, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona, 1987, p. 10. [Trad. Cast. Esteve Serra].

¹⁰⁶¹ «El pensar del hombre y su experiencia no se hallan nunca divididos en compartimentos estancos. Así como el arte y el gusto de nuestra época están relacionados con nuestra visión del mundo, del mismo modo los proyectos de los autores de las catedrales y la impresión que causaban en sus contemporáneos estaban teñidos, y hasta inspirados, por la visión metafísica que dominaba la vida medieval». Cf. *La catedral Gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Alianza, Madrid, 1985, 3ª Ed., p 250. [Trad. Cast. Fernando Villaverde].

¹⁰⁶² Ibid., p 47.

*«¡Qué de cosas hacen los hombres con su diversidad de estilos y formas –vestidos, calzados, muebles y otras cosas semejantes –, además de pinturas y otras distintas representaciones, fruto de su imaginación! Todas ellas van más allá de la necesidad y de la conveniencia y del sentido religioso que deberían tener. Todas ellas no son más que un nuevo pábulo a los atractivos de los ojos, pues los hombres, al hacer esto, buscan fuera de ellos mismos lo que piensan por dentro [...]. Pues la belleza que fluye del alma a las manos del artista procede de aquella Belleza que está por encima de las almas y por la que día y noche suspira la mía».*¹⁰⁶³

La armonía y la proporción que podemos ver o percibir por los sentidos son un reflejo de la verdadera belleza. Este aspecto se convierte en clave para la arquitectura: que los edificios se diseñarán como reflejo de ese perfecto orden divino en el que todo obedece a la *medida*. Los constructores del gótico diseñaban la construcción de los edificios a partir de unos cálculos geométricos que aplicaban a la totalidad del edificio a partir de un módulo fijo¹⁰⁶⁴. Es llamativo en este sentido, el ejemplo de la fachada occidental de catedral de Chartres, en la que la sección aurea, como principio geométrico que rige la composición, trasparece en toda su estructura¹⁰⁶⁵. La geometría se convierte en el medio perfecto que el constructor del gótico tenía para sugerir la participación en la divinidad. En este sentido, asistimos al encuentro de dos ámbitos de realidad - el *neoplatonismo* y la *cosmovisión cristiana* -, cuya integración da lugar a un ámbito nuevo que toma cuerpo expresivo en el estilo arquitectónico que se ha denominado *gótico*. Un texto de gran influencia en estos planteamientos fue el *Timeo* platónico, del cual tuvieron conocimiento los teólogos de Chartres, aunque de manera fragmentada¹⁰⁶⁶. Se sabe que manejaron una versión de dudosa traducción pero que les sirvió para concebir el mundo como una creación



Cesare de Cesariano: Sección de la Catedral de Milán, en su edición del tratado de Vitruvio, Como, 1521.

¹⁰⁶³ Cf. SAN AGUSTÍN: *Confesiones*, Alianza, Madrid, 1999, Libro IV, 34, p.278. [Trad. Cast. P. Rodríguez de Santidrián].

¹⁰⁶⁴ Cf. VON SIMSON, OTTO: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, p. 36.

¹⁰⁶⁵ «Quienquiera que fuera el autor del diseño de la fachada, era un maestro de la geometría empírica. A la luz de las especulaciones de su escuela catedralicia, Chartres era hacia el año 1150 uno de los lugares en que con mayor facilidad podía obtenerse ese conocimiento, así como aplicarlo a la arquitectura». Ibid., p. 210.

¹⁰⁶⁶ Ibid., p. 48.

en la que Dios es tomado como el arquitecto. Inspirados en el texto de Platón, afianzaron la idea de la creación del *Cosmos* a partir de cuatro formas geométricas que se organizan desde unas proporciones perfectas¹⁰⁶⁷. El alma del universo, tal como nos explica este texto, está compuesta por estas mismas figuras geométricas,



Construcción de la figura frontal, cabezas, mano y galgo sobre el principio de Villard de Honnecourt. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 19093, fol. 19 y 18v. (Ver E. Panofsky: El significado de las artes visuales, pp. 98 -99.

las cuales se encuentran vinculadas por proporciones perfectas. En este sentido, la catedral se convertía en un intento de reproducir esa estructura del universo, de tal modo que su diseño obedecía a una cosmovisión, es decir, la proporción de las medidas en la construcción era reflejo de un orden superior, cuya mejor expresión se encontraba en la geometría. Villard de Honneourt, discípulo del maestro de la catedral de Chartres, expuso en un libro los modelos que debían servir para la composición artística y arquitectónica basándose en figuras geométricas¹⁰⁶⁸.

En este contexto, es necesario hacer alusión al templo de Salomón, cuyas medidas habían sido dadas directamente por Dios¹⁰⁶⁹, por ello, fuente de inspiración para los constructores del gótico. No se trata del único lugar en la Biblia en el que las medidas de la casa de Dios son dictadas por Él mismo. Durante el regreso de los judíos a tierra Prometida Moisés recibe las instrucciones para la construcción del Tabernáculo¹⁰⁷⁰ y en tres ocasiones se recuerda que el modelo debe reproducir las medidas que directamente reveló Dios en el monte Sinaí a

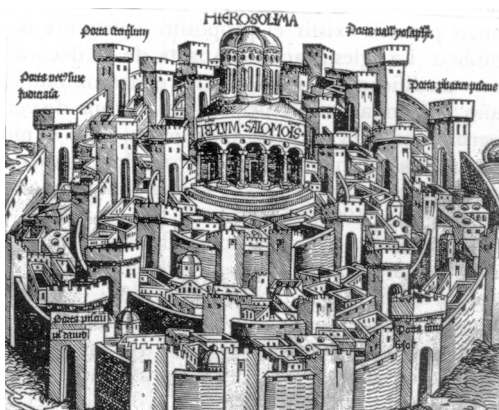
¹⁰⁶⁷ Cf. PLATÓN: *Timeo*, pp. 174 -176. [31b -32c].

¹⁰⁶⁸ «El proceder artístico que nos describe era la práctica seguida en la realidad por los artistas de la alta Edad Media. Y tal proceder no es otra cosa que la aplicación de las ideas metafísicas y cosmológicas de la época». Cf. VON SIMON, OTTO: *La catedral gótica. Orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, p.250.

¹⁰⁶⁹ Cf. Reyes 6, y Ezequiel 41, 1 -4.

¹⁰⁷⁰ Cf. Ex., 36, 8 -38.

Moises¹⁰⁷¹. Es importante resaltar que la forma que tenía la parte del espacio del *Sancta Sanctorum* era cúbica, ya que los antiguos consideraban que esa era la forma la que mejor expresaba la imagen del cielo¹⁰⁷². La primera vez que se trató de establecer un templo fijo fue mil años antes de Cristo cuando se trasladó la capital de Hebrón a Jerusalén. Sin embargo, las medidas de este templo se encuentran diseminadas de un modo muy fragmentado en fuentes literarias¹⁰⁷³. En el Génesis, las medidas del Arca que debe construir Moises son dictadas por Dios¹⁰⁷⁴. En este sentido, Dios se convierte en el arquitecto de su propia casa. Sin entrar en mayores detalles, podemos afirmar que lo que le interesaba al constructor gótico era el carácter de imagen cósmica que suponía el templo de Jerusalén¹⁰⁷⁵. La tienda suponía un reflejo de la armonía celeste y esto se expresaba en su cubierta como alusión a la bóveda celeste y en la orientación perfectamente estudiada que tenían tanto la tienda como el templo de Jerusalén.



Jerusalén en el *Liber Cronicarum* de Hartmann Schedel (Nuremberg 1493)

No sólo las medidas de origen divino para la construcción de los templos deslumbraron a los constructores, además, la idea de la Jerusalem Celeste encontró expresión en los escritos de San Agustín y Pseudo Dionisio en obras como la *Ciudad de Dios* y la *Jerarquía celeste*, ambas con una profunda influencia en la época. En el Apocalipsis aparece una descripción arquitectónica de la *Ciudad Celeste*¹⁰⁷⁶, que los constructores góticos conocieron y estudiaron. En la Edad Media, se interpretan las medidas dadas en el

Apocalipsis y es representada en numerosos grabados como una ciudad circular con doce puertas que se agrupan de tres en tres según los cuatro puntos cardinales¹⁰⁷⁷. Patrick Negrier ve una intención simbólica entre los elementos arquitectónicos y las constelaciones celestes y zodiacales¹⁰⁷⁸. Lejos de tratarse de algo anecdótico, esta interpretación afirma la correspondencia entre la armonía celeste, la divinidad y la correspondencia armónica a través de la geometría que se

¹⁰⁷¹ Cf. Ex., 25, 40; 26, 30; 27, 8.

¹⁰⁷² Cf. SEBASTIAN, SANTIAGO: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y liturgia*, p. 102-103.

¹⁰⁷³ Ibid.

¹⁰⁷⁴ Cf. Gen., 6,16.

¹⁰⁷⁵ «El sentido cósmico de este famoso templo se subraya por las tres esferas que comprendía: el cielo, la tierra y el mar. La tierra estaba representada por el tabernáculo, en el que estaban los elementos litúrgicos del candelabro, de la mesa de las proposiciones y del altar de los perfumes; al mar y al agua aludía el atrio con el Mar de Bronce; finalmente el cielo estaba figurado por la cámara oscura del Sancta Sanctorum, que era la morada de Yavé». Cf. SEBASTIAN, SANTIAGO: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y liturgia*, p. 108.

¹⁰⁷⁶ Cf. Ap., 21, 12.

¹⁰⁷⁷ Cf. RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, pp. 60-70.

¹⁰⁷⁸ Cf. *El templo y su simbolismo. Simbolismo y filosofía de la arquitectura sagrada*, p. 69.

plasma en el mundo terrenal¹⁰⁷⁹. Sin entrar en mayores precisiones, encontramos un giro en la intención expresiva que perseguía el gótico: *representar el cielo en la tierra*, es decir, *un ámbito de contemplación celeste*. Por este motivo, no tiene sentido seguir apegado a la idea del *vértigo del espacio* gótico como elevación hacia el cielo. Los constructores del gótico sabían que no tenían que ir en su busca, ya que la catedral pretendía ser en sí misma representación de ese cielo. No se trata de un efecto de elevación física, más bien de *elevación mística* para la *contemplación* de las verdades:

*«Lo que en realidad consigue el gótico es elevar insospechadamente la tensión especular entre sus elementos estructurales, altura y profundidad, y hacer con ello surgir, no simplemente “un” nuevo espacio, sino “el” espacio, el espacio general, abstracto “místico”; el concepto de espacio. Y tal concepto resultaría ser constitutivamente centrífugo. La dirección mística del gótico acaba convirtiéndose en una falta de dirección. Por eso cuando penetramos en un espacio gótico nos sentimos sorbidos, arrebatados, ¿hacia dónde?. No puede decirse. Hacia ninguna parte. Vagamente nos sentimos atraídos hacia lo alto. Pero esa altitud no es precisamente la del cielo cristiano. Es un altitud subjetiva que lo único que nos hace es poner los ojos en blanco».*¹⁰⁸⁰

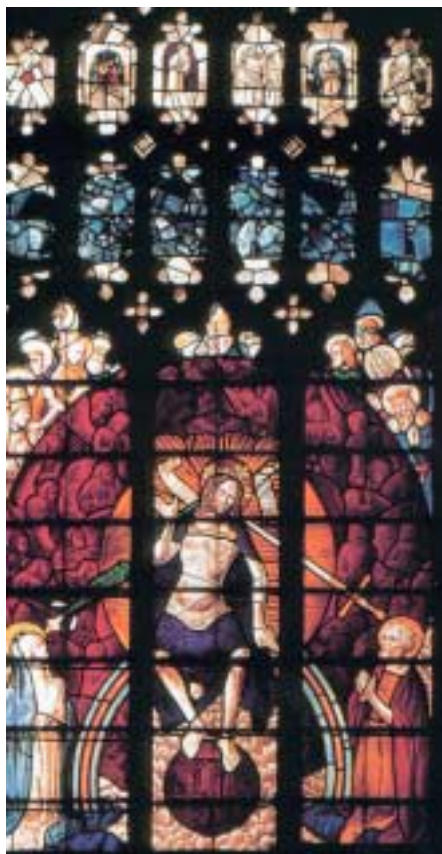


Lincoln. Catedral (comenzada en 1192). Incorporación de los elementos típicos del gótico: la bóveda estrellada de la parte central, nervaduras que se unen sobre cada través creando una estrella que tiene forma de abanico, nervadura central que se extiende por toda la nave principal hasta el crucero, los que muros resaltan la división horizontal de los tres pisos, galerías cuyas arcadas se abren al techo de las naves centrales y de la nave central, etc.

¹⁰⁷⁹ «Proyectada en un intento de reproducir la estructura del universo – semejante en ello a los grandes experimentos científicos de la edad moderna -, la catedral se puede comprender quizás mejor como un “modelo” del universo medieval». Cf. OTTO VON SIMSON: *La catedral Gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, p.56.

¹⁰⁸⁰ Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F.: *La indignidad en el arte sacro*, p.47.

c) *Teoría medieval de la belleza. La mística de la luz.*



Iglesia de Santa María, en Fairford, Gloucestershire. Gran ventana occidental donde se muestra la Última Cena (fragmento).

En la concepción estético filosófica de la Edad Media todavía no se ha producido la escisión entre los tres transcendentales *bonum*, *verum* y *pulchrum*. El modo expresivo que se prestaba de manera idónea para armonizar la visión teológica del mundo con su teoría de la belleza lo aportó el *simbolismo de la luz*. De esta manera, la idea de la belleza se articula en una doble vertiente: *fenoménica* como “concinitas” y metafísica como “splendor”.¹⁰⁸¹ La belleza no es considerada en ningún momento de manera autónoma, es decir, las cosas son “objetivamente bellas” en cuanto participan de una realidad superior¹⁰⁸². Para entender el concepto medieval de la belleza, es fundamental el concepto de *participación*, ya que las cosas se encuentran sometidas a una gradación ontológica que según su mayor o menor aproximación al principio Único participarán más o menos de la Idea¹⁰⁸³. Esta participación otorga a las cosas un esplendor propio que Dionisio Aeropagita en la *Metafísica de la luz*, considera una emanación directa de la divinidad:

«Sucede lo que con el Sol. Sin pensarlo, sin quererlo, por el mero hecho de ser lo que es ilumina todo lo que de alguna manera puede recibir su luz. Así ocurre con el Bien. Muy superior al Sol, como el arquetipo es superior a la imagen borrosa, extiende los rayos de su plena Bondad a todos los seres que, según su capacidad, la reciben. Gracias a estos rayos de Bondad subsisten todos los seres inteligibles e inteligentes, todo ser, toda potencia y toda operación».¹⁰⁸⁴

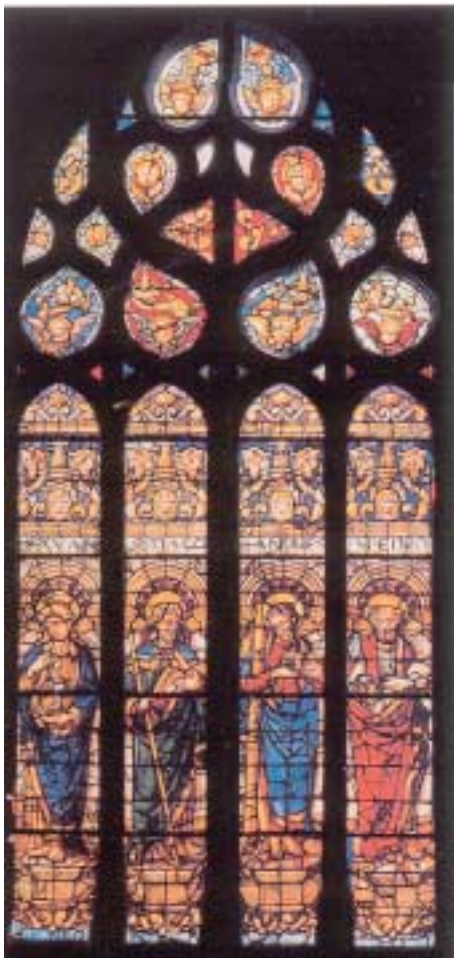
¹⁰⁸¹ Cf. PANOFSKY, E., *Idea*, p. 34 (nota 68).

¹⁰⁸² «Durante la Edad Media se pensó que la belleza era una propiedad objetiva de las cosas, pero se admitió que el hombre la percibe de un modo subjetivo: *cognoscitur ad modo cognoscendi*. Durante la Edad Media la Teoría objetivista, aunque fue aceptada incluso de un modo más general que en la antigüedad, hizo más concesiones». Cf. TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas estéticas*, p. 237.

¹⁰⁸³ «La concepción estética del Neoplatonismo –en clara oposición al verso de Mörike “Pero lo que es bello posee bienaventuranza dentro de sí” (“Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst”)- percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo de una realidad inmediatamente superior, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible, y ésta, a su vez, solamente el reflejo de la Belleza Absoluta». Cf. PANOFSKY, E., *Idea*, p. 33.

¹⁰⁸⁴ Cf. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Nombres de Dios*, en *Obras Completas*, p. 296, [4. 693 B].

En toda esta concepción de la belleza están presentes las ideas que Platón expone en el libro sexto de la *República*, en el que explica como lo bueno es la causa del conocimiento, del ser y de la esencia para lo cual se sirve de la comparación con la luz del sol:



Sevilla. Catedral, crucero norte lado oeste. Amadeo de Flandes, San Juan, Santiago, San Andrés y San Pedro. (1543)

«Entonces ya podéis decir que entienda yo por el vástago del Bien, al que el Bien ha engendrado análogo a sí mismo. De este modo, lo que en el ámbito inteligible es el Bien respecto de la Inteligencia y de lo que se entiende, esto es el sol en el ámbito visible respecto de la vista y de lo que se ve».¹⁰⁸⁵

Por el *método anagógico*, las formas conducen a Dios, de tal modo que conceptos como *splendor veri* de los platónicos, *splendor ordinis* de San Agustín o el *splendor formae* de Santo Tomás, aunque establezca una distinción clara entre bondad y belleza¹⁰⁸⁶, adquieren sentido desde la conjunción integradora de los tres transcendentales *verdad, bondad y belleza* en Dios¹⁰⁸⁷.

La integración que lleva a cabo Dionisio Aeropagita entre el *neoplatonismo* y la *mística de la luz* del evangelio de San

Juan¹⁰⁸⁸, se convierte en el impulso filosófico que va a influir de un modo determinante en la construcción de las catedrales góticas¹⁰⁸⁹. Cobra gran

¹⁰⁸⁵ Cf. PLATÓN: *La República*, en *Diálogos IV*, Cap. VI[508 c], p. 332.

¹⁰⁸⁶ «En un sujeto determinado, la belleza y la bondad son una misma cosa, pues se fundan en una misma realidad, que es la forma, y por esto lo bueno se considera como bello. No obstante, difieren sus conceptos, porque el bien propiamente se refiere al apetito, ya que bueno es lo que todas las cosas apetecen, y, por tanto, debido a que apetito es un modo de movimiento hacia las cosas, tiene razón de fin. En cambio, lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por esto la belleza consiste en la debida proporción, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como algo semejante a ellos, pues los sentidos, como toda facultad cognoscitiva, son de algún modo entendimiento. Si, pues, el conocimiento se realiza por asimilación, y la semejanza se basa en la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de la causa formal». Cf. SANTO TOMÁS DE AQUINO: *Suma Teológica*, Tomo I, BAC, Madrid, 1964, 3ª Ed., Iª, q. 5, a. 4, ad. 1ª pp. 378-379. [Trad. Cast. R. Suárez].

¹⁰⁸⁷ Cf. NIETO ALCAIDE, VÍCTOR: *La luz, símbolo y sistema visual*, p. 50-51.

¹⁰⁸⁸ «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida». Cf. Jn., 8,12.

¹⁰⁸⁹ «Este valor de la luz, como metáfora y símbolo de la divinidad, pasando por los padres de la Iglesia se prolonga durante toda la Edad Media hasta el punto de convertirse durante los siglos XII y XIII en el centro de toda reflexión sobre lo bello. Tanto Hugo de San Víctor como santo Tomás de Aquino coinciden en la definición

importancia, de nuevo, la idea de la Jerusalén Celeste, ya que aparece en el Apocalipsis descrita con un «*brillo semejante a la piedra más preciosa como la piedra de jaspe pulimentado*»¹⁰⁹⁰. E. De Bruyne expone como modelo de la reflexión en torno a la estética medieval la estructura del tratado de San Alberto Magno, en el que se observa claramente esta conjunción integradora entre luz (verdad), bondad y belleza:

«I. *Lo Bello en sí mismo.*

A. *Introducción: el autor expone sus intenciones.*

1. *¿Por qué el problema de lo Bello precede al de lo Amable? (418-419)*
2. *¿En qué se distingue la Belleza del Bien? (419-421)*
3. *¿Qué diferencia hay entre Bello y Belleza? (422)*

B. *El tratado propiamente dicho:*

a) *De la Belleza y de sus condiciones fundamentales:*

1. *La Belleza crea la Belleza (423-425)*
2. *La Belleza es una cualidad simple (425-426)*
3. *La Belleza atrae todas las cosas a sí misma (426-427)*
4. *La Belleza unifica lo diverso (427)*

b) *De lo Bello perfecto y sus ocho «modos»:*

1. *Exposición de los modos de lo Bello divino (428)*
2. *Lo Bello frente a las cosas:*
 - 1) *En Dios no hay fealdad (429-432)*
 - 2) *En Dios todo es uniformemente bello (433)*
 - 3) *Todo cuanto deriva de Dios es bello según las tres causas (434)*

II. *Lo Bello y el Bien*

A. *Lo Bello es idéntico al Bien en razón de su definición (435)*

- 1) *Todas las cosas desean a la vez lo Bello y el Bien (436-437)*
- 2) *Hasta la materia participa de lo Bello y del Bien (438-439)*
- 3) *Cómo se dicen de Dios lo Bello y el Bien (440)*

B. *Lo Bello es idéntico al Bien en razón de su acción (441-443)».*¹⁰⁹¹

Según A.K Coomaraswamy, la doctrina escolástica sobre la belleza arranca en gran medida de un texto de Pseudo Dionisio Aeropagita perteneciente a su obra *Los nombres de Dios* y titulado «*De pulchro et bono*». La traducción de este texto fue utilizada por Alberto Magno en su *Opusculum de pulchro* y por Ulrico de Estrasburgo, el cual fue discípulo del propio San Alberto Magno, además de ser comentado por Santo Tomás. En este breve texto, de tan vital importancia para la comprensión del tema de lo bello en la Edad Media, Pseudo Dionisio aborda el tema de la *participación*, las *cosas bellas* y la *Belleza* del mismo modo que Platón

de lo bello como la consonancia de partes y luminosidad». Cf. NIETO ALCAIDE, VICTOR: *La luz, símbolo y sistema visual*, p.45.

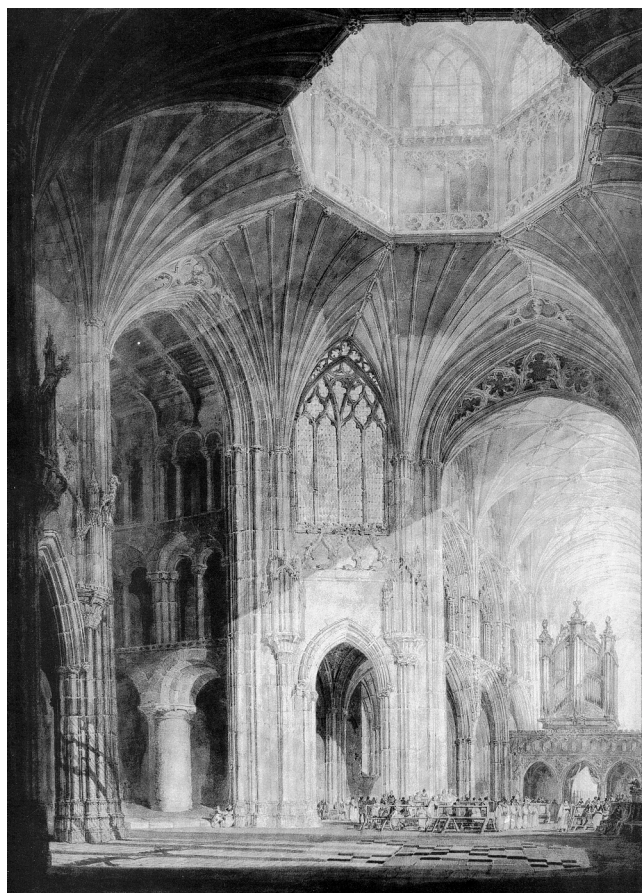
¹⁰⁹⁰ Cf. Apc., 21, 10 –12.

¹⁰⁹¹ Cf. *Estudios de Estética medieval. Volumen III: El siglo XIII*, BAC, Madrid, 1958, p.174. [Trad. Cast. Fr. A. Suárez].

lo hubiese hecho anteriormente en su conocido diálogo *El Banquete*¹⁰⁹². Utilizando la metáfora de la luz, explica como todas las cosas son bellas por participación en la Belleza perfecta, la cual es el principio de todas ellas:

*«Pero como nosotros entendemos a través de los sentidos, según nuestra capacidad, el amor que Dios nos tiene envuelve lo inteligible en lo sensible. Reviste con velos sagrados la divina palabra y las tradiciones jerárquicas. Asimismo está lo supraesencial ceñido a la sustancia de las cosas. Las formas y figuras rodean lo invisible; multiplican y materializan variedades de signos divididos lo que es sobrenatural simplicidad».*¹⁰⁹³

Inspirado en el evangelio de San Juan, para Pseudo Dionisio, todo procede de la luz, de tal modo que la acción creadora posee un carácter iluminador. Todo lo creado, por tanto, da testimonio de la existencia de Dios por razón de *anagogía*. Este concepto se encuentra en la base de todo el pensamiento medieval. Las cosas se hayan creadas a partir de una gradación ontológica clara que les permite un mayor o menor grado de semejanza a Dios. Lejos de tratarse de un juego poético o simbólico, el método anagógico se convierte en clave epistemológica y gnoseológica para la comprensión de la realidad¹⁰⁹⁴. Es en este punto donde se produce la conexión entre la “*estética de la luz*” y la “*metafísica de la luz*”:



"Interior de la catedral de Ely", cuadro de Turner pintado en 1796. El pintor quiso representar el estudiado juego de luces y la peculiar vivencia espacial que brinda el interior de una catedral gótica.

¹⁰⁹² Cf. PLATÓN: *El banquete*, en *Diálogos* III, p. 263 – 264. [210e- 211c].

¹⁰⁹³ Cf. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Los nombres de Dios*, en *Obras completas*, p. 273 [1.592B].

¹⁰⁹⁴ «Es necesario decir que todo ente que de cualquiera modo tiene de Dios, porque si algo se halla en él es por participación, necesariamente es causado en él por aquel a quien el ser conviene esencialmente, como el hierro se hace candente por el fuego». Cf. SANTO TOMÁS: *Suma Teológica*, Espasa -Calpe, Madrid, 1957, 6ª Ed., [I.44, a.1], p. 64 -65.

*«La belleza no es ningún sentido especial o exclusivo una propiedad de las obras de arte, sino más bien, y con mucho, una cualidad o valor que puede ser manifestado por todas las cosas existentes, en proporción con el grado de ser y su perfección efectivos. La belleza puede reconocerse en sustancias tanto espirituales como materiales, y si es en estas últimas, tanto en objetos naturales como en obras de arte. Sus condiciones son siempre las mismas».*¹⁰⁹⁵

Según Pseudo Dionisio, el Universo es creado, unificado y animado por el “*Sol invisible*”¹⁰⁹⁶ (el Uno de Plotino y el Señor de la Biblia). Conviene destacar la importancia que cobra el aspecto de *jerarquía*. La esfera celeste se encuentra a una enorme distancia de la terrestre, pero esto no supone una escisión absoluta, ya que las cosas en mayor o menor medida participan de la Luz Divina. La participación con lo divino es la medida que establece la jerarquía que ordena el mundo. La idea de la ordenación jerárquica del mundo era una constante en el pensamiento medieval¹⁰⁹⁷. Del mismo modo Dionisio Areopagita dedica dos de sus tratados a explicar la naturaleza y relación que existe entre lo que denomina la *jerarquía celeste* y la *terrestre*¹⁰⁹⁸.

d) Los sentidos como vía de conocimiento.

Desde el plano gnoseológico, encontramos una nueva significación: los sentidos no son rechazados como modo de conocimiento, ya que a través de ellos se puede transcender lo material para elevarse hacia lo más perfecto:

*«Nosotros, los hombres, no podríamos en modo alguno elevarnos por vía puramente espiritual a imitar y contemplar las jerarquías celestes sin ayuda de medios materiales que nos guíen como requiere nuestra naturaleza. Cualquier persona reflexionando se da cuenta de que la hermosura aparente es signo de misterios sublimes. El buen olor que sentimos manifiesta la iluminación intelectual. Las luces materiales son imagen de la copiosa efusión de la luz inmaterial. Las diferentes disciplinas sagradas corresponden a la inmensa capacidad contemplativa de la mente».*¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁵ Cf. COOMARASWAMY, A.K.: *Teoría medieval de la belleza*, p. 31.

¹⁰⁹⁶ «Centremos fijamente la mirada inmaterial del entendimiento en la Luz desbordante más que fundamental, que se origina en el Padre, fuente de la Divinidad. Por medio de las figuras simbólicas, nos ilustra sobre las bienaventuradas jerarquías de los ángeles. Pero elevémonos sobre esta profusión luminosa hasta el puro Rayo de luz en sí mismo». Cf. *Jerarquía Celeste*, Obras completas, p. 120 [1.121B].

¹⁰⁹⁷ Dumézil establece tres funciones bien diferenciadas que aplica al estudio de las sociedades: soberanía, fuerza y fecundidad. En el caso de las sociedades medievales la correspondencia es clara. Cf. *El destino del guerrero. Aspectos míticos de la función del guerrero entre los indoeuropeos*, Siglo XXI Editores, México, 1971, p. 16. [Trad. Cast. Juan Almeda].

¹⁰⁹⁸ «Por lo cual, nuestra sagrada jerarquía quedó establecida por disposición divina a imitación de las jerarquías celestes, que no son de este mundo. Mas las jerarquías inmateriales se han revestido de múltiples figuras y formas materiales a fin de que, conforme a nuestra manera de ser, nos elevemos analógicamente desde estos signos sagrados a la comprensión de las realidades espirituales, simples, inefables». Cf. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Jerarquía Celeste*, en *Obras Completas*, p. 121 [1.121D].

¹⁰⁹⁹ Ibid.

En todas las criaturas se percibe la luz de Dios y anagógicamente podemos llegar al conocimiento de Dios. En el gótico confluye, por una lado la teoría del conocimiento platónica, con su separación entre el mundo de las ideas y de los sentidos, y por otro, la revisión aristotélica de la importancia gnoseológica de los sentidos¹¹⁰⁰. El Abad Suger de Saint Denis, considerado en muchas ocasiones artífice del gótico¹¹⁰¹, fue un gran conocedor de la obra de Pseudo Dionisio y aplica la mística de la luz a la creación artística y construcción arquitectónica:

*«Cuando con mi gran deleite en la belleza en la casa de Dios – el encanto de las piedras multiformes me ha arrancado de los cuidados externos, y una digna meditación me ha inducido a reflexionar, transfiriendo lo que es material o lo que es inmaterial, sobre la diversidad de las sagradas virtudes: entonces me parece que me encuentro por así decirlo, en una extraña región del universo que no existe del todo en el barro de la tierra, ni está enteramente en la pureza del Cielo; y me parece que por la gracia de Dios, pueda verme dado pasar desde este mundo inferior a aquel superior por vía anagógica».*¹¹⁰²

e) Gótico y escolástica

Para el hombre del gótico, Dios se encuentra como verdad velada tras la totalidad de las cosas del universo. Los elementos arquitectónicos, a los que más arriba nos referíamos como característicos del gótico, constituyen el vehículo expresivo en el que toma cuerpo toda una mentalidad estético filosófica que en lo esencial difiere del románico¹¹⁰³. La catedral se convierte en una visión global del cosmos en la que la aparente diversidad de elementos se pliegan a las exigencias de la unidad de conjunto, del mismo modo que todos los seres de la creación confluyen en Dios que une y armoniza¹¹⁰⁴. El constructor gótico encontró en la geometría la vía que le permitía poner en relación proporcionada todas las partes con el conjunto:

«El mismo deseo de unidad que movió al arquitecto a no tratar los pilares y los fustes superpuestos como elementos independientes,

¹¹⁰⁰ Cf. JUNGSMANN, P., *El sacrificio de la misa*, p. 140.

¹¹⁰¹ «¿Se dio cuenta Suger de que al convocar, como hizo, artistas “de todas las comarcas del reino” inauguraba en Ile – de – France, hasta entonces relativamente estéril, aquella gran síntesis de todos los estilos regionales de Francia que llamamos Gótico?». Cf. PANOFKY, E.: *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1985, 4ª Ed., p. 168. [Trad. cast. Nicanor Ancochea].

¹¹⁰² Cf. SUGER DE SAINT DENIS, en PANOFKY, E., *El significado de las artes visuales*, p. 153.

¹¹⁰³ «La metafísica medieval concebía la belleza como la “splendor veritatis”, como la manifestación radiante de leyes objetivamente válidas. El trazado de la catedral de Chartres es la reivindicación suprema de esta filosofía de la belleza. La perfección de este gran sistema arquitectónico es la perfección de sus proporciones, proporciones que el maestro obtuvo no siguiendo su intuición personal, sino por medio de la exacta determinación geométrica. [...]. Lo que en este sentido diferencia el gótico del románico es lo que podría llamarse la pertinencia estética y estructural de la proporción». Cf. VON SIMSON, OTTO: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, pp. 262 –263.

¹¹⁰⁴ «Es muy probable que los constructores de los edificios góticos hayan leído a Gilberto de la Porrée y a Tomás de Aquino en sus textos originales. Pero además estaban inmersos en la doctrina escolástica de mil otros modos, independientemente de que su actividad los pusiese automáticamente en contacto con quienes ideaban los programas litúrgicos e iconográficos». Cf. PANOFKY, ERWIN: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1986, p.33. [Trad. Cast. Julia Varela y Fernando Alvarez – Uría].

*sino más bien como articulaciones de un ritmo vertical continuo, le sugirió la elección de la proporción que bien podría considerarse como el equivalente matemático de esa traza unificadora».*¹¹⁰⁵

Los constructores del gótico buscaron que la vivencia espacial se convirtiese en sí misma en *Biblia Pauperum*. En este sentido, hay que resaltar un doble aspecto en lo que se refiere a la función arquitectónica. Por un lado, la estructura se convierte en soporte de los temas narrativos, ya sean escultóricos o pictóricos, que sirven para instrucción de un pueblo mayoritariamente analfabeto, pero, por otro, la estructura en sí misma se convierte en *locuente*. Las vidrieras son un buen ejemplo de esta doble función. En el nivel que podríamos denominar narrativo, nos presentan episodios bíblicos cuya función es la instrucción a través de la imagen, pero el campo expresivo no se detiene en este aspecto. El efecto luminoso peculiar que producen transfigura el espacio, de tal modo que, por sí mismo, se convierte en expresión de una *concepción mística del mundo*. El recurso figurativo unido a la más pura abstracción espacial constituye, en el caso de las vidrieras, un ejemplo paradigmático de las intenciones expresivas del gótico:

*«En la época del gótico clásico, a la metáfora y símbolo de Dios como luz se le dio una respuesta arquitectónica mediante el empleo de la vidriera como filtro conversor de la luz natural exterior en un sistema de iluminación visualmente diferenciado y evocador de una realidad inmaterial y trascendente. En este sentido, es preciso destacar la acentuación de las posibilidades de la vidriera como medio determinante del artificio».*¹¹⁰⁶

El edificio al completo se convierte en instrucción y explicación de cómo se llega a las verdades reveladas. En esta línea, Erwin Panofsky hace un análisis de la concordancia que se da entre el pensamiento escolástico y el Gótico tardío. Para ello se basa en una serie de correspondencias que considera que no son simple coincidencia: *Concordancias cronológicas*, lo que denomina *principio de clarificación* y la *conciliación de contrarios*. Panofsky considera que estas características son compartidas por la escolástica como movimiento filosófico y por el gótico como estilo arquitectónico. Este autor asegura que se establece una relación de causa – efecto¹¹⁰⁷. El *principio de clarificación* y el de *conciliación de contrarios* son otro claro ejemplo de la *intención pedagógica* del Gótico. Panofsky asegura que las catedrales comparten la estructura de la *Summa*, ya que todos los elementos son deducibles desde la lógica unos a partir de otros, puesto que se impone la *idea de conjunto*:

«Al igual que la summa de la escolástica clásica, la catedral clásica apunta ante todo a la totalidad y tiende, por consiguiente, a aproximarse en la medida de lo posible, tanto por síntesis como por eliminación, a una solución perfecta y última. Se puede por tanto hablar, cuando nos referimos al gótico clásico, de un plan o de un

¹¹⁰⁵ Cf. Ibid. p. 265.

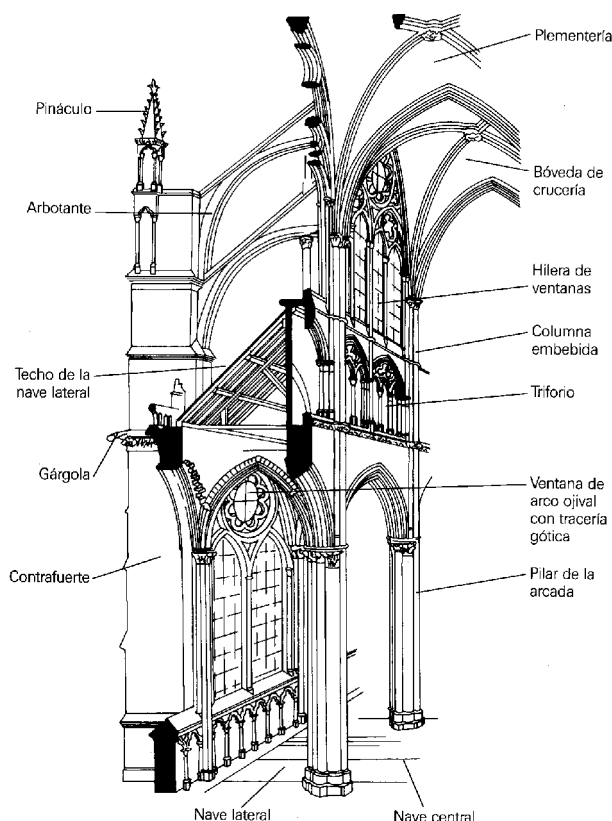
¹¹⁰⁶ Cf. NIETO ALCAIDE, VICTOR: *La luz, símbolo y sistema visual*, p. 15.

¹¹⁰⁷ Cf. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, p.31..

*sistema con mucha más seguridad que si nos refiriésemos a cualquier otro período».*¹¹⁰⁸

Este planteamiento supone una conjunción de la razón con la fe como vía de conocimiento y encuentro

con Dios¹¹⁰⁹. Para llegar al conocimiento de Dios hay que proceder ordenadamente y por partes, es decir, *el principio de clarificación*. Al igual que ocurre en los tratados escolásticos, la arquitectura gótica procede por partes que se encuentran integradas en un plan de conjunto, cuya comprensión depende de la integración sucesiva de los diferentes elementos. Panofsky explica como todos los elementos se encuentran subordinados – soportes principales, columnas, columnillas menores, ventanas, arquerías ciegas...- y deducibles unos de otros. Esto le lleva a hablar de *arquitectura racionalista*, no en el sentido de Viollet –le – Duc, sino por la integración y la sucesión absolutamente lógica de sus elementos¹¹¹⁰.



Amiens. Catedral (1220 - 1258). Sección. Panofsky explica como la multitud de elementos que integran la técnica constructiva del gótico forman parte de un plan de conjunto, de tal modo que, al igual que sucedía en los tratados de la escolástica, todo guarda una lógica interna.

¹¹⁰⁸ Ibid., p.51.

¹¹⁰⁹ « 28.- Los sentidos se limitan a conocer la forma que recibió en materia dada; la imaginación sólo atiende a la forma sin cuidar de la materia.

29.- La razón va más allá, y por un examen comparativo y general determina la especie de cada individuo.

30.- La inteligencia contempla las cosas desde mayor altura; y pasando de la esfera de lo universal, intuye las formas simples en sí mismas, penetrándolas en su luz.

31.- Y has de tener presente que el conocimiento de orden superior incluye también al inferior, pero no a la inversa». Cf. BOECIO: *La consolación de la filosofía*, Aguilar, Buenos Aires, 1973, prosa IV, 28 –31, p. 201. [Trad. Cast. Pablo Masa].

¹¹¹⁰ Cf. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, p. 55.

f) La creación del ámbito celeste.

Esta serie de aspectos estético filosóficos que hemos ido esbozando cobran cuerpo en las tres primeras construcciones góticas de las que se tiene noticia y de cuya influencia no se podrán desprender construcciones posteriores: la catedral gótica de *Sens*; la *abadía de Saint Denis* y *Chartres*. En las tres ocasiones se da la intervención de una persona en particular que es capaz de integrar diferentes vertientes realidad –políticas, filosóficas, estéticas, sociológicas...- y *adensarlas* para dar expresión a un ámbito complejo. Por esto, consideramos que las obras de arte, al igual que los estilos no son entes abstractos que surgen por una especie de generación espontánea. Estos son fruto del ímpetu creador de una serie de personas que tienen la capacidad de integrar, *adensar* y dar forma expresiva a la aparente indefinición de un ámbito. En el caso del gótico, el abad Suger de Saint Denis fue capaz de realizar una integración creativa de todas estas vertientes¹¹¹¹ para dar expresión a un *ámbito celeste* que resaltaba especialmente la presencia de Dios:

*«Sin acercarse a Dios ninguna comprensión es posible. La arquitectura románica creó los baluartes que necesitaba el hombre para recibir a Dios. Con la catedral gótica, Dios se acercó al hombre».*¹¹¹²

La geometría, como herramienta para dar expresión a la armonía, o la luz no son simplemente imágenes simbólicas del cielo. Para la mentalidad escolástica, son los principios ordenadores del universo, cuya máxima expresión se encuentra en las esferas celestes¹¹¹³. Por esto, la luminosidad, la proporción, la sección áurea, la relación de las partes y su vinculación estructural, la idea de unidad que subyace en todo el edificio...son elementos que vinculados *adensan* un *ámbito celeste*. Los modelos pictóricos del arquitecto francés Villard de Honnecourt a través de un esquematismo exagerado buscan una mayor *esencialización*, como expresión de un orden superior que cada vez trasciende más lo natural¹¹¹⁴. Por otro lado, las vidrieras y la estudiada iluminación contribuyen a la transfiguración del espacio interior en un *ámbito de luz sobrenatural*¹¹¹⁵, lo que acentúa el *anhelo de contemplación*. El edificio es un lugar que alberga el sacrificio misterioso como acontecimiento sobrehumano. Este aspecto dio como resultado un mayor acercamiento del sacramento a los fieles,¹¹¹⁶ lo que incrementaba la vivencia de la

¹¹¹¹ Cf. VON SIMSON, OTTO: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, p. 277.

¹¹¹² Cf. NORBERG – SCHULZ, C.: *Arquitectura occidental*, p. 113.

¹¹¹³ Cf. VON SIMSON, OTTO: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, p. 277.

¹¹¹⁴ «A pesar de todas sus tendencias hacia la esquematización, el canon bizantino se basaba, al menos en un cierto grado, en la estructura orgánica del cuerpo humano; y la tendencia a la determinación geométrica de la forma se compensaba por un interés persistente por las dimensiones. El sistema gótico da un paso más en el distanciamiento de lo antiguo: sirve casi exclusivamente para determinar los contornos y las direcciones del movimiento [...]. El esquema ha renunciado completamente, por así decirlo, al objeto». Cf. PANOFKY, ERWIN: *El significado de las artes visuales*, p. 98.

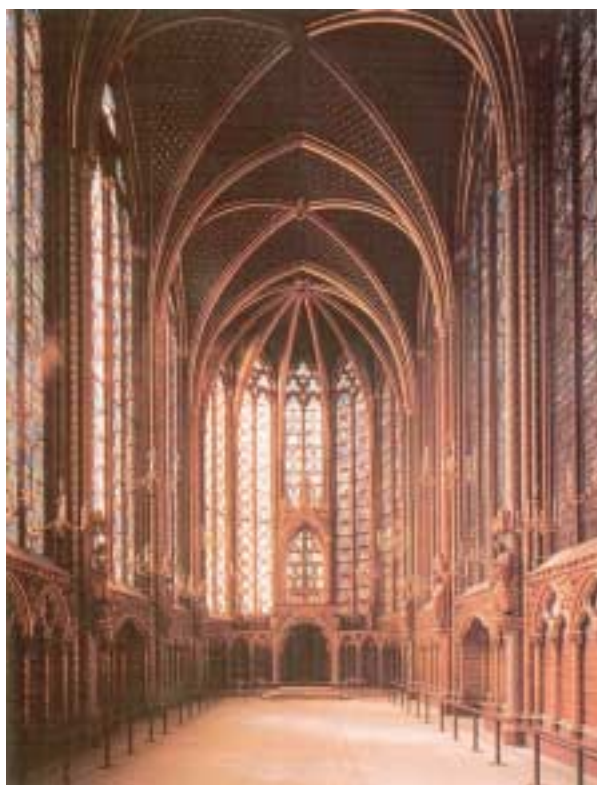
¹¹¹⁵ Cf. JANTZEN, HANS: *La arquitectura gótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1982, p.36. [Trad. Cast. José María Coco Ferraris].

¹¹¹⁶ «Está claro que el fenómeno más importante del culto de la iglesia en el siglo XII consistió en un acercamiento del sacramento de la Eucaristía a los fieles, manifiesto en tres puntos fundamentales: la elevación de la Sagrada Forma en la misa, la solemnidad el viático llevado públicamente a los enfermos y el mayor

presencia real de Dios en el templo¹¹¹⁷. Pasa a un primer plano la concepción de la misa como *epifanía*:

*«Verdad es que lo que vemos nosotros con los ojos no es más que el velo sacramental de su cuerpo y su sangre; con todo, el hombre medieval, cuando por diversas circunstancias la Eucaristía pasó al plano preferente en sus devociones, ardió en ansias de clavar fervorosamente su mirada en las especies».*¹¹¹⁸

El mundo aparece subordinado a lo trascendente, lo que supone la inmersión del hombre en el espíritu pero de modo *tensionado*, ya que lo



Paris. Saint - Chapelle, consagrada en 1248, capilla superior.

sobrenatural se hace comprensible a través de los sentidos. Esta es la razón por la que todo está diseñado para hacer visible el *cielo en la tierra*, es decir, dar cuerpo y expresión a un *ámbito celeste*. Esta concepción no queda circunscrita al recinto del edificio sino que irradia todo el entorno circundante, de tal modo que la catedral transmite al exterior su espacio espiritualizado¹¹¹⁹.

cuidado en la reserva de la Eucaristía». Cf. SEBASTIAN, SANTIAGO: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y liturgia*, p. 350.

¹¹¹⁷ «Los teólogos ahondan ahora y profundizan en esta presencia y en el modo de verificarse. Desde Anselmo de Laón (muerto en 1117) y Guillermo de Champeaux (muerto en 1121) es afirmación evidente a la luz teológica que está presente en el Sacramento no sólo el cuerpo y la sangre, sino *totus Christus*, y esto en cada una de las especies». Cf. JUNGSMANN, P.: *El sacrificio de la misa*, p.146.

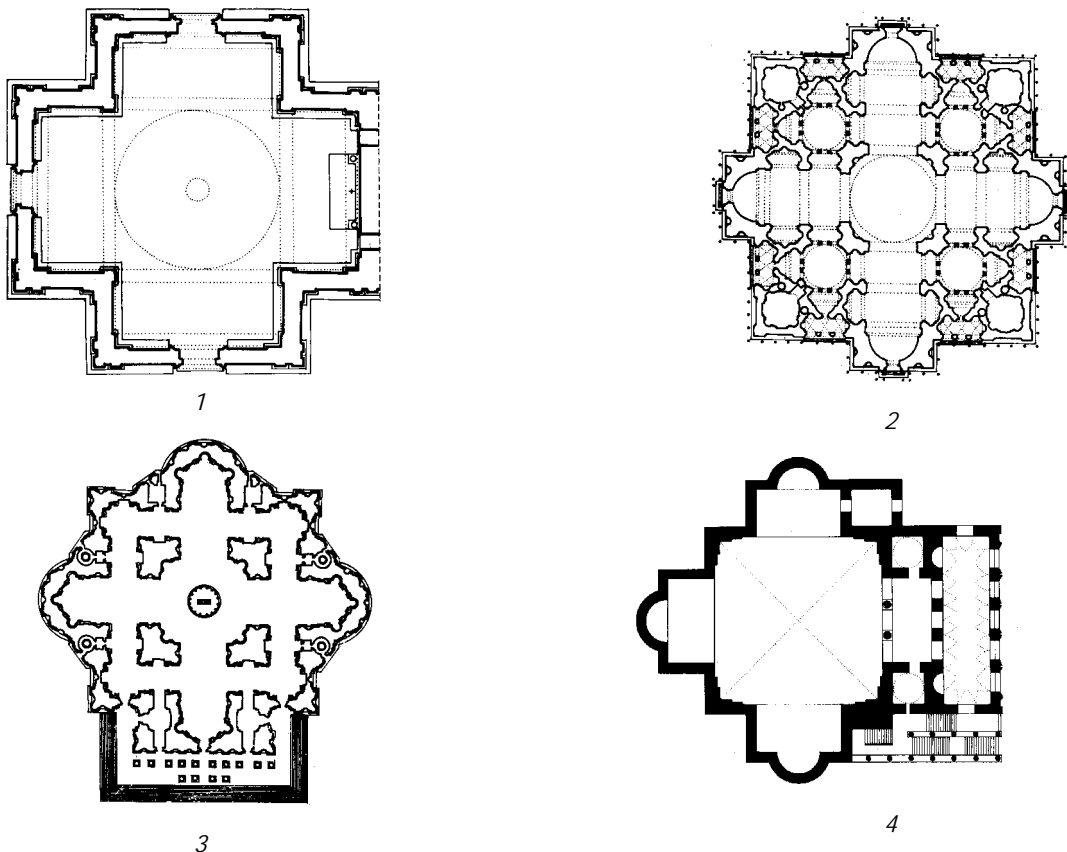
¹¹¹⁸ Cf. JUNGSMANN, P.: *El sacrificio de la misa*, p. 145 –146.

¹¹¹⁹ «Domina la ciudad. Brota de ese núcleo de fertilidad. Vela sobre todo lo que se forja y se intercambia dentro de una aglomeración que al margen de ella no es más que laberintos de callejuelas, de cloacas y pocilgas [...]. El monasterio se repliega sobre sí mismo. La catedral está abierta. Es una proclamación pública, mudo discurso que se dirige a la totalidad del pueblo fiel y ante todo demostración de autoridad. Por medio de sus fachadas

- Renacimiento: el *ámbito de perfección*.

«La concepción arquitectónica del Quattrocento es, al mismo tiempo, naturalista o espacial y antropomórfica, y la propia arquitectura se plantea como un factor de equilibrio o mediación proporcional y la escala natural o cósmica». ¹¹²⁰

Una de las cuestiones que sale al paso cuando se analiza el modo en el que el Renacimiento abordó la arquitectura sagrada es la elección de la planta central cuando este modelo había sido rechazado en ocasiones anteriores. La planta longitudinal o en forma de nave, a pesar de la programática arquitectónica bizantina, había sido una constante en la construcción de los edificios religiosos. Anteriormente, hemos interpretado esta característica como la expresión del *ámbito*



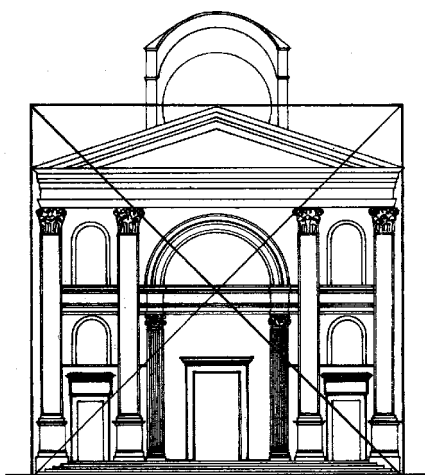
1. Rimini. Templo Malatesta. Presunta planta según L.B Alberti(1447); 2. Planta de San Pedro según el primer proyecto de Bramante (1506); 3. Miguel Angel. Planta de San Pedro (1546); 4. León Battista Alberti. Planta de la iglesia de San Sebastián en Mantua (1460).

con aire de fortaleza, por medio de las torres que las prolongan, intomables, habla de soberanía, de Cristo Rey». Cf. DUBY, GEORGE: *Europa en la Edad Media*, pp. 71 –74.

del camino. La idea de *recorrido* en la arquitectura es uno de los elementos que la define¹¹²¹, de tal modo que las sucesivas interpretaciones de este aspecto brindan los diversos estilos arquitectónicos en la arquitectura sagrada. Viendo los edificios de planta central del Renacimiento, podríamos decir que esta idea es abandonada o que ya no existe el recorrido en el plano existencial y, por tanto, las formas arquitectónicas no le dan expresión. La configuración arquitectónica obedece a un nuevo contenido existencial que se origina a partir de un desplazamiento conceptual: el *ámbito de recorrido* pasa a un segundo plano para dar lugar al *ámbito del centro*. Vamos a tratar de analizar *genéticamente*, cuáles son las claves que se encuentran en el origen de la *centralidad* como modo de llegar a una definición *ambital* de la arquitectura sagrada del Renacimiento.

a) Ampliación de la idea de correspondencia macrocosmos y el microcosmos

En *De re aedificatoria* Alberti expone, en el capítulo VII, cual debe ser el programa constructivo de los templos. La forma que según él se pliega mejor a las exigencias de un templo es la circular, ya que considera que es la más perfecta entre todas las que existen en la naturaleza. También expone una serie de figuras geométricas - exágono, cuadrado, octógono, decágono...-, las cuales se generan desde el círculo¹¹²². Otro aspecto que cabe resaltar es la vuelta a la belleza objetiva, es decir, regulada por el número:



León Battista Alberti. San Andrés de Mantua (proyectada en 14709, inscrito en un cuadrado, como demostración de las relaciones matemáticas que guían todo el diseño del templo

«La belleza es un cierto acuerdo y unión de las partes en eso, en donde hay un determinado número, delimitación y adecuada colocación, así como lo exige la *conncinitas*, o sea, la ley fundamental y más exacta de la naturaleza. Ésta es seguida por la arquitectura; pues de ella obtiene dignidad, gracia, autoridad, y depende su valor». ¹¹²³

Alberti establece las relaciones matemáticas que deben existir entre la planta y la sección, aunque estas no puedan ser captadas cuando se pasea por el interior del edificio. Esto obedece a que la intención de Alberti es la representación de un valor que trasciende más allá de la percepción inmediata y subjetiva del

¹¹²⁰ Cf. CARLO ARGAN, GIULIO: *Renacimiento y Barroco I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, Akal, Madrid, 1996, p.108. [Trad. Cast. J.A. Calatrava Escobar].

¹¹²¹ Cf. NORBERG -SCHULZ, CHRISTIAN: *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura*, p.69.

¹¹²² Cf. WITTKOWER, RUDOLF: *La arquitectura en la edad del humanismo*, Ediciones Nueva Visión, 1968, p.11. [Trad. Cast. Jaime López de Asiain y Martín].

¹¹²³ Cf. BATTISTA ALBERTI, LEON: *De la arquitectura*, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999, Libro IX, cap. V, p. 173. [Trad. Cast. Rocío de la Villa].

espectador. Un caso paradigmático, cuya influencia se dejará sentir a lo largo del Renacimiento es el *Tempietto* de San Pedro en Montorio de Bramante. Este templo tiene una planta centralizada perfecta, compuesta a partir de dos formas geométricas sencillas: el cilindro y la semiesfera. Estas formas, como expresión de perfección, son las que mejor dan expresión a la divinidad. Las medidas de los templos son deducidas de las del cuerpo humano, ya que por correspondencia con

las formas perfectas – círculo y cuadrado – parece desvelar una relación profunda entre el hombre y el mundo:



Roma. Tempietto de San Pedro en Montorio.

«En consecuencia, si es lógico y conveniente que se haya descubierto el número a partir de las articulaciones del cuerpo humano y a partir de cada uno de sus miembros, entonces se establece una proporción de cada una de las partes fijadas, respecto a la totalidad del cuerpo en su conjunto; sólo nos queda hacernos eco de quienes, al construir los templos de los dioses inmortales, ordenaron las partes en sus obras con el fin de que, por separado y en su conjunto, resultaran armónicas, en base a su proporción y simetría».¹¹²⁴

La centralidad y la proporción obedecen a una idea que es clave para comprender la arquitectura del Renacimiento: *la correspondencia macrocosmos – microcosmos*. La deducción de las formas arquitectónicas desde el cuerpo humano no quiere decir que se trate de una arquitectura *organicista*¹¹²⁵. El desarrollo parte de la idea del hombre creado a imagen y semejanza de Dios y por tanto en consonancia con las *esferas celestes*. El mejor modo para representar esta relación

¹¹²⁴ VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*, Alianza, Madrid, 1995, p. 135. [Trad. Cast. José Luis Oliver Domingo].

¹¹²⁵ James S. Ackerman defiende la tesis de que el estudio de cuerpo humano tiene un significado diferente en los artistas del primer Renacimiento y en Miguel Ángel. Si bien, en los primeros, este estudio obedece a las relaciones de proporcionalidad entre las medidas del cuerpo humano «como *microcosmos del universo, una forma creada a imagen de Dios*» y la belleza abstracta que se quería expresar en los templos, en Miguel Ángel, nos dice Ackermann, se trata de un interés anatómico y, por tanto, *organicista*, ya que las partes del edificio se comparan con las funciones del cuerpo humano y no con las proporciones ideales: «*Su estudio de la anatomía, al contrario que el de Leonardo, se debía a una inflexión, de importancia transcendental, en la forma de entender la realidad, de objetiva a subjetiva*». Cf. ACKERMANN, JAMES S.: *La arquitectura de Miguel Ángel*, Celeste Ediciones, Madrid, 1986, pp. 25 –41. [Trad. Cast. Rafael Fontes].

se encontró en la matemática y se inscribió el cuerpo en las formas consideradas perfectas: el cuadrado y el círculo¹¹²⁶. Este aspecto se refleja perfectamente en el dibujo que Leonardo da Vinci realizó de las proporciones de la figura humana (1492). Este dibujo está basado en las medidas proporcionales que utilizó Vitruvio en el libro III de su obra *Los diez libros de arquitectura*¹¹²⁷ y establece la relación de proporcionalidad entre los templos, el cuerpo humano y las medidas fruto de la creación divina. Las medidas del dibujo se hallan sometidas a las proporciones que impone la sección áurea, de tal modo que todas las partes son deducibles de esta relación.

Esta correspondencia de formas perfectas tiene su origen en la cosmología platónica, en la que la esfera es la forma más perfecta¹¹²⁸, y en la idea pitagórica del universo, reducido a número en perfecta correspondencia en cuanto a la proporcionalidad de sus partes. De este modo escribía Palladio en alusión a la arquitectura:

*«La hermosura resultará de la bella forma y correspondencia de todo con las partes, de las partes entre sí, y de estas al todo, puesto que los edificios deben parecer un cuerpo entero y bien acabado, cuyos miembros convengan entre sí y sean todos necesarios».*¹¹²⁹

Un claro ejemplo de cómo se aplicaba matemáticamente esta correspondencia es el informe que escribió Francesco Giorgi para San Francisco della Vigna en 1534, en el que se fundamentaban teológicamente las dimensiones que debía tener el templo ante los desacuerdos surgidos por las medidas del encargo del Dux Andrea Critti. En este informe se van precisando las medidas apropiadas apoyándolas con argumentaciones basadas en textos bíblicos y en el propio *Timeo* de Platón, por su relación con los números perfectos:

«Me agradaría que el ancho de la nave fuera de nueve pasos (un paso = 1,8 mts) que es el cuadrado de tres, número primero y divino. El largo de la nave, que deberá ser 27, tendrá una proporción triple, lo cual dará lugar a un diapasón o un dipente. Y

¹¹²⁶ «Después de haber considerado la disposición del cuerpo humano, los antiguos proporcionaron toda su obra, especialmente los templos en conformidad con aquel. Porque en el cuerpo humano encontraron las dos figuras principales sin las cuales es imposible alcanzar cosa alguna, es decir, el círculo perfecto...y el cuadrado». Cf. PACIOLI, LUCA: *La divina proporción*, cit. por PLAZAOLA, J., en *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 591.

¹¹²⁷ «En efecto, si se coloca un hombre boca arriba, con sus manos y sus pies estirados, situando el centro del compás en su ombligo y trazando una circunferencia, ésta tocaría la punta de ambas manos y los dedos de los pies. La figura circular trazada sobre el cuerpo humano nos posibilita el lograr también un cuadrado[...]. Por tanto, si la naturaleza ha formado el cuerpo humano de modo que sus miembros guardan una exacta proporción respecto a todo el cuerpo, los antiguos fijaron también esta relación en la realización completa de sus obras, donde cada una de sus partes guarda una exacta y puntual proporción respecto a la forma total de su obra». Cf. O.c., Libro III, cap. I, p. 133.

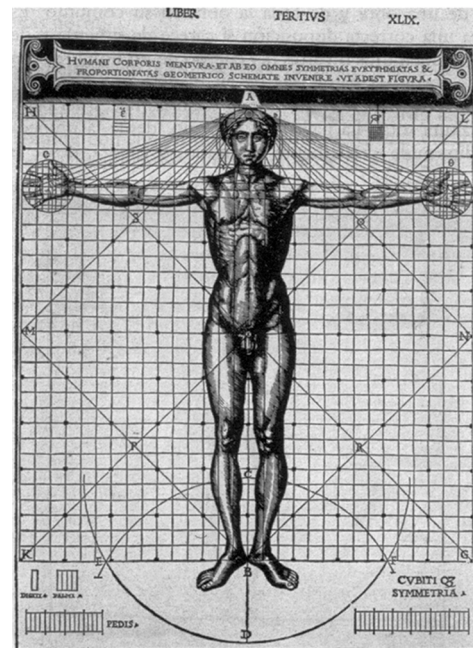
¹¹²⁸ «Le dio [el Creador al mundo] una figura conveniente y adecuada. La figura apropiada para el ser vivo que ha de tener en sí a todos los seres vivos debería ser la que incluye todas las figuras. Por tanto, lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras, porque consideró muchísimo más bello lo semejante que lo disímil». Cf. *Timeo*, en *Diálogos* VI, p. 176. [33b].

¹¹²⁹ Cf. *Los cuatro libros de arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1993, 3ª Ed., Libro I, cap. I, p. 3. [Trad. Cast. Joseph Francisco Ortiz y Sanz].

*esta misteriosa armonía es de tal índole que, cuando Platón trató de describir en el Timeo la maravillosa consonancia de las partes y la obra del universo, la tomó como cimiento básico de su descripción. [...] Nosotros, deseosos de construir la iglesia, hemos juzgado necesario y extremadamente conveniente seguir ese orden que Dios, el arquitecto sumo, es dueño y autor».*¹¹³⁰

La concepción agustiniana que se había iniciado en la Edad Media, en la cual el universo se expresaba de forma numérica era la clave para establecer las correspondencias armónicas entre el hombre, los edificios y la totalidad del universo¹¹³¹. Así como el hombre es imagen de Dios y las proporciones de su cuerpo provienen de la voluntad divina, del mismo modo, las proporciones de la arquitectura deben abarcar y expresar el orden cósmico:

*«La creencia en la correspondencia del microcosmo con el macrocosmo, en la estructura armónica del universo, en la comprensión de Dios a través de los símbolos matemáticos de centro, círculo y esfera –todas estas ideas íntimamente relacionadas entre sí, que tenían sus raíces en la Antigüedad y figuraban entre los principios indiscutidos de la filosofía y teología medievales –adquirieron nueva vida en el Renacimiento, y encontraron su expresión vital en la iglesia renacentista».*¹¹³²



Cesare de Cesariano. Homo ad quadratum, en Vituvio, De Architectura, Como, 1521.

b) La perspectiva artificial y la perspectiva natural: dos ámbitos complementarios.

Como veremos más adelante, estamos asistiendo a un cambio en la concepción en torno a la idea de Cristo. Se ha pasado del Cristo crucificado y doliente de los primeros cristianos o el Cristo majestad románico y bizantino al Cristo *imagen de la perfección*. La armonía y a perfección pasan a ser valores absolutos, de tal modo que lo que se busca es una ley *«contra la incommensurabilidad, la infinitud y la dispersión del espacio gótico y contra lo fortuito*

¹¹³⁰ Informe de Francesco Giorgi para San Francesco della Vigna, cit. en WITTKOWER, R., p. 154.

¹¹³¹ «Las proporciones del cuerpo humano fueron elogiadas como una encarnación visual de la armonía musical; se redujeron a principios generales aritméticos o geométricos (particularmente a la "sección áurea", a la que este período adorador de Platón atribuyó una importancia casi desorbitada)». Cf. PANOFKY, ERWIN: *El significado de las artes visuales*, p. 103.

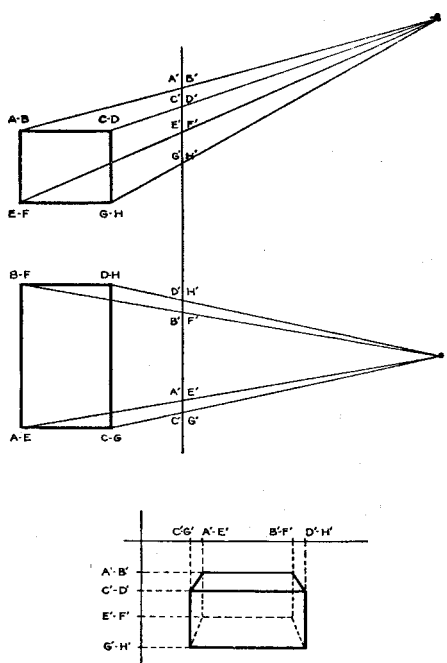
¹¹³² Cf. WITTKOWER, R., p. 36

y casual del románico»¹¹³³. Al tratar de la correspondencia armónica de las partes con el todo y con la totalidad del orden cósmico, la arquitectura se convierte en *ciencia exacta* y así lo hace saber Alberti siguiendo a Vitruvio¹¹³⁴ en el prefacio de su *Tratado de arquitectura*:

«Llamaré arquitecto al que con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar en la práctica, a través del desplazamiento de pesos y mediante la unión y el ensamblaje de cuerpos, obras que se adapten lo mejor posible a las necesidades más importantes del hombre. Para tal fin le son necesarios la comprensión y conocimiento de las más altas disciplinas».¹¹³⁵

La arquitectura da expresión a un universo que se rige por «la lógica del orden geométrico, absoluto y eterno»¹¹³⁶. El espacio direccional bizantino, románico

y gótico se detiene y se convierte en un espacio *homogéneo y estático*, expresión de eternidad y perfección¹¹³⁷. Todo un mundo de significaciones subyace en lo que hemos denominado la *detención espacial*. En los estilos anteriores, el recorrido por el edificio era ritmado por su propia estructura y disposición de sus elementos. El fuerte dinamismo impuesto por el edificio iba ritmando el recorrido del espectador, de tal modo que se veía inmerso en la *voluntad espacial* de la construcción. En el Renacimiento, el espacio ha sido traducido en ley y ésta al ser comprendida por el espectador desvela las clave oculta del edificio. La basílica cristiana ritmaba el caminar hacia el altar, el románico alumbraba nuevas direcciones que el gótico tensionó al máximo. A lo largo del Renacimiento se va apagando todo el dinamismo hasta conseguirse un equilibrio inmóvil¹¹³⁸. En este caso, la representación



Construcción perspectiva de un paralelepípedo (Construzione Legittima). Probablemente inventada por Brunelleschi hacia 1420.

¹¹³³ Cf. Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, p. 82.

¹¹³⁴ «La arquitectura es una ciencia adornada con numerosas enseñanzas teóricas y con diversas instrucciones, que sirven de dictamen para juzgar todas las obras que alcanzan su perfección mediante las demás artes. Este conocimiento surge de la práctica y el razonamiento. La práctica consiste en una consideración perseverante y frecuente de la obra que se lleva a término mediante las manos, a partir de una materia, de cualquier clase, hasta el ajuste final de su diseño. El razonamiento es una actividad intelectual que permite interpretar y descubrir las obras construidas, con relación a la habilidad y la proporción de sus medidas». Cf. VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*, Libro I, cap. I, p. 59.

¹¹³⁵ Cf. ALBERTI, LEON BATTISTA: *De la arquitectura*, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, p. 147.

¹¹³⁶ Cf. NORBERG - SCHULZ, C., *Arquitectura occidental*, p. 129.

¹¹³⁷ «Encontramos por primera vez el concepto de forma perfecta e ideal cuando relacionamos la arquitectura griega con la teoría platónica de los arquetipos. Para Platón, "cosmos", "orden" y "belleza" eran sinónimos; y Pitágoras definió la armonía cósmica con las palabras "todo es número". La imagen existencial del Renacimiento puede considerarse una síntesis del platonismo y del cristianismo». Ibid., p. 130.

¹¹³⁸ Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, p. 89.

pictórica nos vuelve a ofrecer claves genéticas para la comprensión de la arquitectura. La importancia de la perspectiva no radica en ser una herramienta de representación naturalista, sino que establece las coordenadas de la idea espacial que manejaba el arquitecto del Renacimiento. De un solo golpe de vista se comprende la totalidad del edificio:

*«Un solo recorrido, una sola idea, una sola ley, una sola unidad de medida: ésta es la voluntad humana y humanista, clásica y nunca clasicista, de la arquitectura del Renacimiento».*¹¹³⁹

Se impone la teoría de la *belleza unitaria*¹¹⁴⁰. Todo se rige por la misma ley matemática, basada en la aplicación de un mismo módulo a todos los elementos: arcos, fachada, planta...¹¹⁴¹ Por esto, la perspectiva, como forma de ordenar matemáticamente la percepción, adquiere una gran significación. Los modos en que el artista del Renacimiento se plantea el tema de la perspectiva nos ofrecen nuevas pautas para el análisis de la arquitectura a la luz de la teoría de los ámbitos, ya que la perspectiva es una de las ideas generatrices que desarrollan la nueva idea de ámbito. El nuevo orden visual del Renacimiento cobra expresión en la *perspectiva artificialis*, que parte de la consideración de un espacio homogéneo y perfectamente mensurable. Este tipo de perspectiva, descubierta por Brunelleschi y desarrollado científicamente en el tratado de Leon Battista Alberti *De pictura* (1435), y con posterioridad por Piero della Francesca en su tratado *De prospectiva pingendi* (entre 1472 y 1475), fue desarrollado por pintores como Masaccio y Donatello. Este nuevo modo de conceptualizar el espacio supone un punto de vista fijo, que lejos de obedecer a un reflejo fiel de la realidad, se trata de una creación mental o idea abstracta del espacio, basada en la inmovilidad del espectador¹¹⁴². La bidimensionalidad de la pintura medieval es abandonada y la pintura viene a ser una ventana¹¹⁴³ por la que se nos presentan una serie de objetos que van

¹¹³⁹ Ibid., p. 86.

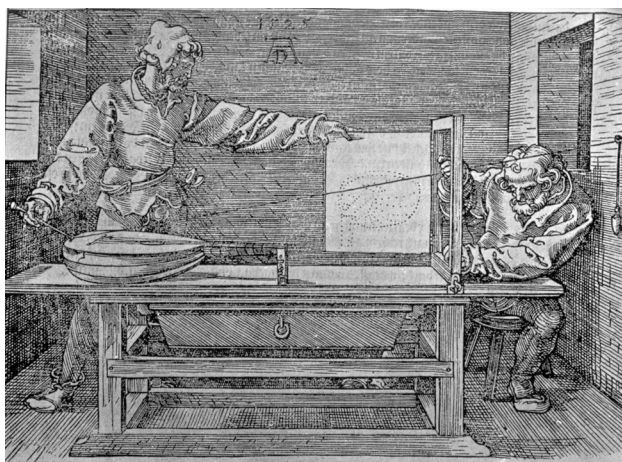
¹¹⁴⁰ SUREDA I PONS, JOAN: *El Renacimiento*, Espasa Calpe, Madrid, 2.000, pp. 111-112.

¹¹⁴¹ «La arquitectura del Renacimiento no se diferencia únicamente de la gótica por recuperar el vocabulario formal de lo antiguo. Los órdenes, los arcos, las bóvedas, las columnas o las pilastras se refieren al mundo romano, pero no configuran propiamente su lenguaje. Éste es el fruto de las exigencias de las nuevas funciones, de una nueva manera de componer las unidades arquitectónicas, de crear tipologías y también, como es lógico, de una nueva forma de establecer relaciones armónicas entre los elementos constructivos, de concebir el espacio y de crear un nuevo concepto de belleza, el de la belleza unitaria». Ibid.

¹¹⁴² «El sistema de representación de la perspectiva lineal se basa en la intersección de la pirámide visual: se traza un haz de líneas constituyendo una pirámide cuyo vértice es el punto de fuga de las mismas (el llamado punto central); el eje de la pirámide une el ojo que percibe la realidad (llamado punto de vista) con el vértice o punto de fuga; y la base de la pirámide es la resultante de un corte por medio de un plano perpendicular al eje (plano de representación que se concretaría en la superficie del cuadro). Como todas las caras de la pirámide son triángulos, las diversas intersecciones posibles darán siempre triángulos semejantes y de lados iguales y en los diversos planos de profundidad el tamaño irá disminuyendo proporcionalmente a la distancia. Pero el plano de intersección no existe como plano concreto (sería el cuadro) sino que, para dar la ilusión de un espacio que se extiende en profundidad a partir del plano del cuadro, se simula que el observador contempla la realidad como a través de una "ventana abierta"». BORRÁS GUALÍS, GONZALO.: *Teoría del arte I. Historia del arte*, Conocer el arte, Madrid, 1996, pp. 108-110.

¹¹⁴³ «Por consiguiente, omitiendo otras cosas sobre esto, contaré lo que hago cuando me pongo a pintar. Primero, dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, tan grande cuanto me place, que es para mí como una ventana abierta desde la cual se verá la "historia", y determino cuán grandes quiero que sean los hombres en la pintura». Cf. BATTISTA ALBERTI, LEON: *De la pintura*, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, I, 19, p. 84.

apareciendo situados en profundidad¹¹⁴⁴. Durero había definido la perspectiva como «*vista a través de algo*»¹¹⁴⁵.



Durero. Xilografía. Dibujantes utilizando a paratos de perspectiva.

La técnica de la perspectiva no se circunscribe únicamente ala representación pictórica, sino que se aplica al diseño arquitectónico con tal rigor que Brunelleschi se referirá a ella como la «*construcción legítima*»¹¹⁴⁶.



Brunelleschi. Florencia. San Lorenzo. Interior

La iglesia de *San Lorenzo de Florencia* es un buen ejemplo de cómo Brunelleschi operaba con la perspectiva artificial. El edificio parece una traducción tridimensional de la técnica de la perspectiva artificial. Los elementos que componen el edificio parecen disminuir en la distancia con una precisión

¹¹⁴⁴ «Se puede definir un espacio pictórico como un ámbito aparentemente tridimensional, compuesto de cuerpos (o pseudocuerpos, como las nubes) e intersticios, que parece extenderse indefinidamente, aunque no siempre infinitamente, por detrás de la superficie pintada, objetivamente bidimensional; lo cual quiere decir que esta superficie pintada ha perdido esa materialidad que poseía en el arte alto medieval». Cf. PANOFSKY, ERWIN: *Renacimiento y Renacimiento en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1999, p. 182. [Trad. Cast. Maria Luisa Balseiro].

¹¹⁴⁵ Ibid., p. 187.

¹¹⁴⁶ Ibid., p.189.

geométrica y un ritmo absolutamente armónico¹¹⁴⁷ en el que las columnas, fustes, capiteles..., se convierten en citas que nos hablan de la relación de proporcionalidad.

La perspectiva artificial supone que la realidad es captada visualmente de un golpe, desde un punto fijo que elimina otras posibilidades visuales:

*«El sistema prospettico del Quattrocento es, por tanto, la reducción a la unidad de todos los modos posibles de visión; la unidad se da cuando la imagen tiene la certidumbre y el carácter absoluto del concepto; es decir, cuando la imagen espacial percibida por la vista se identifica con la imagen espacial concebida con la mente. O, más concretamente, cuando los ojos perciben como la mente concibe».*¹¹⁴⁸

Esta concepción supone una inversión respecto a la idea que se maneja en el gótico. Para el arquitecto del Renacimiento, la imagen es concebida de un modo previo en la mente, es decir, primero se ve con la mente, la cual marca las directrices de la visión¹¹⁴⁹. Esta idea será clave para la comprensión genética del espacio religioso, ya que supone que invierte el proceso gnoseológico escolástico por el que se llegaba al conocimiento de Dios de un modo anagógico a través de los sentidos.

El espacio arquitectónico es abstraído y sometido a esta misma ley, es decir, el espectador, situado en un punto fijo bien elegido dentro del edificio, puede captar de un golpe visual la ley que da unidad a la construcción. Mediante este sistema, el espacio puede ser acotado y comprendido matemáticamente¹¹⁵⁰. En apariencia, el resultado es muy similar al de los edificios romanos o griegos, pero existe una diferencia definitoria que radica en la idea espacial absolutamente diferente que manejaban los arquitectos del Renacimiento. La idea espacial de los griegos y los romanos, como hemos visto anteriormente, se reducía a un agregado de sólidos y huecos finitos. Sin embargo, el pensamiento renacentista introduce dos conceptos que suponen una conceptualización absolutamente novedosa de la idea de espacio: *continuidad e infinitud*, como magnitudes que permitirán una geometrización del espacio¹¹⁵¹, cuestión que determinará sustancialmente la

¹¹⁴⁷ Cf. LETS, ROSA M.: *El Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. p.45.

¹¹⁴⁸ Cf. CARLO ARGAN, GIULIO: *Renacimiento y Barroco. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, Akal, Madrid, 1996, 2ª Ed., p. 104. [Trad. Cast. J. A Calatrava Escobar].

¹¹⁴⁹ «La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático». Cf. PANOFKY, ERWIN: *La perspectiva como "forma simbólica"*, Tusquets, Barcelona, 1985, 5ª Ed., p. 11.[Trad. Cast. Virginia Careaga].

¹¹⁵⁰ «Es un momento de dominio ideológico de una clase social que basaba su ascendiente en la valoración concreta de la realidad. Es decir, se produce un cambio cultural del modo de ver y del modo de representar, por lo que la expresión plástica adopta una visión del espacio natural, perfectamente mensurable, construido científicamente y representado según normas matemáticas». Cf. BORRÁS, G. M.: *Teoría del arte I. Historia del arte*, p. 108.

¹¹⁵¹ «Con la perspectiva ya no vemos las cosas como cosas en sí, lo vemos todo mediante relaciones proporcionales: la realidad no se presenta ya como un inventario de cosas [...] sino como un sistema de

creación artística de la época¹¹⁵². En este sentido, los artistas de la época son deudores de la idea de *quantum continuum* de Nicolas de Cusa y la *substantia extensa* de Descartes¹¹⁵³. Esto supone la posibilidad de cuantificar el espacio a partir de los ejes de coordenadas que permiten la localización de cualquier punto:

«Si el gótico había marcado la voluntad del espacio continuo e infinito en la longitud de sus visuales, el primer Renacimiento no había cerrado el espacio, sino más bien lo había ordenado según una métrica racional que lo hacía definible y mensurable». ¹¹⁵⁴

Si la perspectiva artificial cuantifica el espacio, la perspectiva aérea que define Leonardo de Vinci lo transforma en sustancia¹¹⁵⁵. Éste, en su tratado sobre la pintura, observa que los contornos de los objetos, así como el color de los mismos, cambia y se difumina según a la distancia que se sitúen respecto al observador. Se introducen los criterios de profundidad y el aire y la luz adquieren un protagonismo sin igual¹¹⁵⁶. Esta reflexión que Leonardo hace sobre la perspectiva aérea nos vuelve a ofrecer algunas claves genéticas para el análisis *ambital* de la arquitectura. Asistimos a una idealización del espacio que el individuo define desde un punto fijo fuera de la escena representada. La luz como elemento clave de la perspectiva aérea se convierte en un «instrumento de conmensuración y ordenación de la realidad»¹¹⁵⁷, ya que ejerce la función de ser *eje de coordenadas de la percepción espacial*. Sus matices e inflexiones establecen el marco perceptivo en que se desarrolla la experiencia espacial del espectador. El espacio ha dejado de ser un espacio metafórico o simbólico en el que parece vibrar lo trascendente como en el del románico o el gótico para transformarse en *espacio sustancia* o espacio físico¹¹⁵⁸. En arquitectura, la utilización de las proporciones y empleo de la luz dan como resultado una gradación absolutamente armónica del espacio, lo que determina una *representación ideal* del espacio. Los elementos formales que dan expresión a la idea arquitectónica tienen la impronta de la racionalidad matemática la cual nos ofrece espacios unitarios¹¹⁵⁹.

relaciones numéricas». Cf. ARGAN, GIULIO CARLO: *Renacimiento y Barroco. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, p. 106.

¹¹⁵² Ibid., p. 185.

¹¹⁵³ Cf. PANOFKY, ERWIN: *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, p. 187.

¹¹⁵⁴ Cf. ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p. 89.

¹¹⁵⁵ «Yo sostengo que los objetos que están lejos de nosotros se nos aparecen más pequeños por el mucho aire interpuesto entre el objeto y el ojo, pues la cantidad de aire impide, cuando es grande, distinguir la forma de estos objetos, quedando los detalles indiscernibles [...]. La distancia necesita mucho aire, la cantidad de aire forma una capa espesa e impide al ojo percibir las pequeñas particularidades de los objetos». Cf. DA VINCI, LEONARDO: *Tratado de la pintura*, Espasa – Calpe, Madrid, 1964, 4ª Ed., p. 69. [Trad. Cast. Manuel Abril].

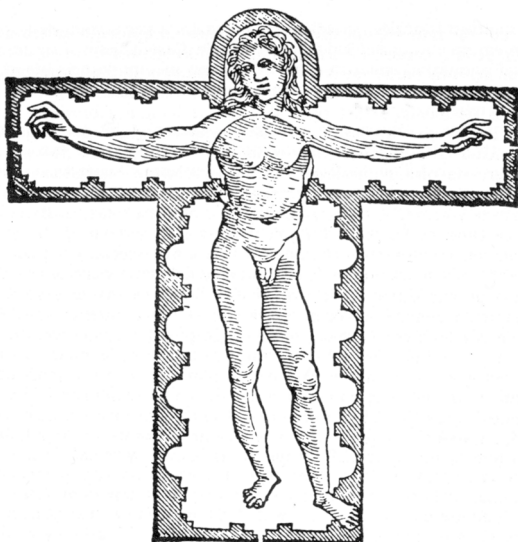
¹¹⁵⁶ «Hete aquí una otra perspectiva que llamo aérea, pues por la variedad del aire podemos conocer las diversas distancias de los distintos edificios que aparezcan dispuestos en una sola línea». Cf. LEONARDO DA VINCI, en GARRIGA, JOAQUÍN: *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1983, p.213.

¹¹⁵⁷ Cf. NIETO ALCAIDE, VICTOR: *La luz, símbolo y sistema visual*, p.87.

¹¹⁵⁸ «El sistema perspectivo ideado por los artistas italianos del siglo XV surge como el “instrumento” que hace posible la representación de la naturaleza y el desarrollo de la idea tridimensional del espacio. Con ella se rompe con el sistema aperspectivo medieval y la concepción del espacio como referencia trascendente o simbólica». Cf. NIETO ALCAIDE, VICTOR y CHECA, FERNANDO: *El Renacimiento*, Istmo, Madrid, 1993, p. 68.

¹¹⁵⁹ «El pensamiento humanista, del que el arte es una parte esencial, modifica profundamente las concepciones del espacio y del tiempo. Los infinitos y diversos aspectos de lo real se clasifican y ordenan en un sistema racional, se manifiestan en una forma unitaria y universal del espacio». Ibid., p. 103.

c) Teoría Renacentista de la belleza y visión del mundo. Un ámbito de perfección.



Cattaneo. Plano ideal para una iglesia, en *I quattro primi libri di architettura*.

Los *elementos genéticos* que hemos esbozado constituyen el substrato que nos permite reconstruir la *comprensión ambital* de la arquitectura renacentista. De este modo, la perspectiva artificial, lejos de ser una simple herramienta pictórica, constituye toda una visión del mundo. El modo de representación al que nos conduce este tipo de perspectiva consiste en una visión única y excluyente que no se detiene únicamente en un intento de plasmar de un modo fidedigno la realidad, sino que su significación es de mayor alcance, ya que se trata de una abstracción intelectual. Esta visión

única y selectiva supone la importancia jerárquica del hombre frente al mundo. De ahí que se busque una centralización del espacio, ya que éste es comprensible de un modo unitario, puesto que la belleza se expresa a través de ley matemática. La gran revisión consiste en la eliminación de significaciones alegóricas y simbólicas del espacio. La proporción y las medidas son expresión por sí mismas de la belleza.

El hombre descubre que puede conceptualizar la naturaleza y no sólo dominarla, sino llegar a la explicación y expresión de las causas últimas mediante este procedimiento. Las artes no imitan la naturaleza, sino que mediante estudio y reflexión el artista extrae «*los principios constitutivos de sus formas*»¹¹⁶⁰ y, por tanto, se busca representar una belleza superior y universal que supere a la misma naturaleza:

*«Un solo recorrido, una sola idea, una sola ley, una sola unidad de medida, esta es la voluntad humana y humanista, clásica y nunca clasicista, de la arquitectura del Renacimiento.»*¹¹⁶¹

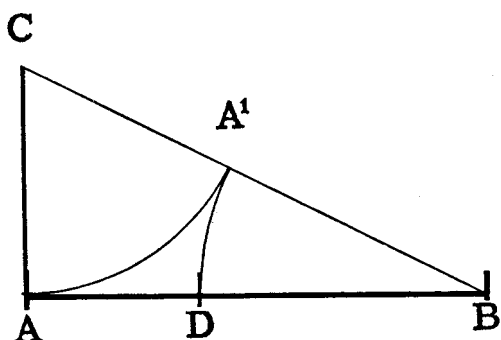
En este sentido, la casa de Dios se convierte en un lugar en el que las leyes de proporción y armonía son los vehículos por los que se hace posible un ámbito de perfección de una belleza de orden superior¹¹⁶². El impulso científico, al igual

¹¹⁶⁰ Cf. BENEVOLO, LEONARDO: *Introducción a la arquitectura*, p. 186

¹¹⁶¹ Cf. ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p.86.

¹¹⁶² «Paralelamente a este concepto de la imitación, el cual, como postulado, contiene la exigencia de una absoluta fidelidad a lo real, tanto formal como objetiva, se desarrolló desde el principio en la literatura artística del Renacimiento, al igual que en la Antigüedad, el concepto de la superación de la naturaleza, alcanzable no sólo en cuanto que la libre fantasía creadora puede transfigurar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas, como quimeras y centauros, sino también, y sobre todo,

que en otras esferas, guía la búsqueda de la belleza. A este imperativo obedece la búsqueda de esa proporción perfecta a través de la cual se puede “calcular” la belleza. Un claro ejemplo es el empleo de la sección áurea en la composición de los edificios. Ésta era conocida desde la antigüedad, pero fue Luca Pacioli quien le



«La sección áurea consiste en la división de una línea recta en dos partes desiguales, de tal manera que la parte más pequeña esté en la misma proporción con respecto a la parte más grande que está con respecto al total. La parte más pequeña es llamada menor, la más grande la mayor, y la sección áurea por consiguiente consiste en la siguiente proporción:

Menor: Mayor = Mayor: (Menor + Mayor)

$AD : DB = DB : (AD + DB)$ ».

Cf. GIEDION, SIGFRIED: *El presente eterno*, p. 448.

dio expresión matemática afirmando que no se trataba de un número racional, sino de un número inconmensurable (0,618) resultado de una fórmula algebraica¹¹⁶³. En su obra *La Divina proporción*, Luca Pacioli expone una serie de razones, basadas en correspondencias, por las que el cálculo proporcional que debe regir la creación artística debe llevar el apelativo de “divino”. Estas razones resaltan explícitamente la relación de proporcionalidad entre el *macrocosmos* y el *microcosmos* a través de la mediación divina. De este modo, la primera correspondencia que resalta Luca Pacioli es la *unidad* que comparte con la divinidad; la segunda es su *división tripartita*, al igual que la Santísima Trinidad; la tercera es la *indefinición* que poseen tanto Dios como esta proporción, ya que sólo es

expresable a través de un número irracional, y la cuarta correspondencia es que es siempre *la misma e invariable*, al igual que Dios¹¹⁶⁴. Pacioli añade una quinta correspondencia que nos da la clave de la relación entre las proporciones y la creación divina, ya que del mismo modo que Dios crea el universo, esta proporción es la que se halla presente en todos los cuerpos dándoles la forma que les corresponde:

«Así como Dios confiere el Ser a la virtud celeste, por otro nombre llamada quinta esencia, y mediante ella a los otros cuerpos simples –es decir, a los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego -, y a través de éstos da el ser a cada una de las otras cosas de la naturaleza, de igual modo nuestra santa proporción confiere el ser formal, según el antiguo Platón en su *Timeo*, al cielo mismo,

porque, eligiendo y corrigiendo, la actividad menos inventiva del intelecto artístico puede y, por tanto, debe traducir en forma visible un grado de Belleza jamás realizado en la realidad». Cf. PANOFISKY, E., *Idea*, p. 47.

¹¹⁶³ «La sección áurea es un factor de subdivisión armónica que puede llegar a hacer de la composición algo bastante complicado. Pero no se asuste, todo lo dicho se puede simplificar y resumir en lo siguiente: recurriendo a la sección áurea, el pintor puede deducir donde deberá situar las líneas fundamentales y el centro de interés de la pintura. Este punto se obtiene al multiplicar por 0,618 cada una de las medidas de los lados del lienzo y trazando perpendiculares desde cada lado a partir de los puntos obtenidos: el punto áureo se encuentra en la intersección de esas dos líneas “áureas”». Cf. SANMIGUEL CUEVAS, DAVID: *El gran libro de la composición*, Parramón, Madrid, 1993, p. 60.

¹¹⁶⁴ Cf. *La divina proporción*, Akal, Madrid, 1987, Cap. VII, pp. 41 –42. [Trad. Cast. Juan Calatrava].

*atribuyéndole la figura del cuerpo llamado dodecaedro o, dicho de otro modo, cuerpo de doce pentágonos, el cual, como más abajo se demostrará, no puede formarse sin nuestra proporción».*¹¹⁶⁵

Es en esta serie de correspondencias donde encontramos la pauta para entender qué herramientas conceptuales movilizó el arquitecto del Renacimiento para salvar una contradicción manifiesta: ¿Cómo conjuga una teoría estética a la que se le han cercenado los vínculos metafísicos con la expresión de lo divino?¹¹⁶⁶ El arquitecto del Renacimiento cuando diseña un templo se encuentra ante una contradicción que debe salvar. Por un lado el tema o el contenido de la obra eminentemente religioso y por otro un sistema de representación espacial que hunde sus raíces en la cultura grecorromana ajena a los contenidos cristianos. El sistema constructivo es propio de una cultura pagana en que las claves son el racionalismo y un individualismo humanista¹¹⁶⁷. Esta dicotomía entre formas constructivas y contenido religioso se salva por el ideal de belleza renacentista. El arte no debe imitar simplemente la naturaleza, sino que debe alcanzar un orden de belleza ideal o de orden superior:

*«El artista no debe aceptar el objeto o figura tal y como se lo encuentra por azar. La verosimilitud en sí misma no basta; conseguir una ilusión convincente del cuerpo natural no es suficiente. Al objeto o a la figura representada hay que infundirle la armonía a través de un modelo de validez eterna (belleza), y los modelos bellos tienen que ser extraídos de la naturaleza. La imitación de la naturaleza revisada es la base y el pensamiento esencial de la teoría renacentista del arte».*¹¹⁶⁸

Este es el argumento que le vale al arquitecto para que en la composición trasluzca, por su armonía y proporcionalidad, esa belleza perfecta y eterna que mueven al fiel al sentimiento religioso y a la piedad, ya que le pone en disposición de captar de un modo relacional la armonía universal. Además, junto a un sistema de representación basado en la armonía de las partes, se retoma el valor simbólico del círculo y la planta en forma de cruz. La conjunción de esta serie de elementos constituyen una nueva forma de expresión de la relación con lo sagrado que da como resultado un *ámbito de perfección*. La relación que sustenta el orden divino y el terrestre viene dado por la armonía numérica. Por esta razón, Luca Pacioli insiste en su tratado que una iglesia no tiene valor si no está diseñada acorde a las leyes

¹¹⁶⁵ Ibid. p. 42.

¹¹⁶⁶ «Pero precisamente lo más significativo –aunque en un principio, más por una tácita eliminación que por un expreso rechazo –es esto, que semejante renuncia a una explicación metafísica de lo bello aflojara aquellos vínculos, que jamás habían sido rotos desde la Antigüedad, entre el “Pulchrum” y el “Bonum”. También introdujo, de facto sino de jure, la autonomía de la esfera estética, que más de tres siglos después había de ser fundamentada teóricamente, y que, entretanto, aún debía ser puesta muchas veces en tela de juicio, como veremos». Cf. PANOFSKY, E., *Idea*, p. 53.

¹¹⁶⁷ «En la Edad Media el hombre era consciente de sí mismo sólo como miembro de una raza, de un pueblo, un partido, una familia o una corporación, es decir, sólo como componente de un categoría más general. Fue en Italia donde primero se rompió con esa situación [...] y el hombre se convirtió en un individuo espiritual y se reconoció a sí mismo como tal». Cf. BURCKHARDT, JACOB cit. por BURKE, PETER: *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza, Madrid, 1995, 1ª reimpresión, p. 187. [Trad. Cast. Antonio Feros].

¹¹⁶⁸ Cf. BARASH, MOSHE: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid, 1996, 3ª reimpresión, p. 110. [Trad. Cast. Fabiola Salcedo Garcés].

de la proporcionalidad. La idea de espacio gótico, como espacio irreal absolutamente diferenciado del natural, en el que la luz jugaba un papel fundamental para transferir una serie de significaciones simbólicas trascendentes, es abandonada¹¹⁶⁹. En el Renacimiento, el empleo de la luz define un espacio diáfano, mensurable «*en el que el edificio puede ser leído*»¹¹⁷⁰. La imagen que se tiene de Dios es la de creador del universo o como en decía Lorenzo de Medici «*bellísimo arquitecto*»¹¹⁷¹. Por haber sido encontrada a través de la matemática la clave que descubría la armonía oculta del universo¹¹⁷², el artista del Renacimiento creía profundamente en el carácter gnosológico del arte. No se trata de un acercamiento a través de la representación de lo sobrenatural y lo trascendental, sino a través de la correspondencia que el hombre encuentra en sí mismo. En este sentido, en las relaciones de proporción que se movilizaban en la construcción de los templos se veía un acercamiento al conocimiento de la realidad divina¹¹⁷³.

- Barroco: el *ámbito festivo* de participación en la gloria celeste.

a) Categorías arquitectónicas que moviliza

El barroco aparece en múltiples tratados de arquitectura como una *liberación espacial*¹¹⁷⁴, en la que se trata de superar el corsé que imponían los sistemas constructivos del Renacimiento, con el sometimiento a las leyes de la perspectiva y el frío cálculo racional. Lejos de ser una degeneración del Renacimiento¹¹⁷⁵, este estilo supone la creación de un ámbito de expresión propio. El espacio se *dinamiza*, pero no como anteriormente lo hiciese el gótico a partir de la tensión impuesta por la directrices visuales, sino que el movimiento se produce desde el nivel *tectónico* mismo¹¹⁷⁶. Los muros se pliegan y se alabean en un movimiento constante¹¹⁷⁷. El

¹¹⁶⁹ «El edificio deja de concebirse como un microuniverso sagrado. Es la armonía de las partes, la claridad en la distribución de los diferentes núcleos espaciales y el juego de las proporciones la base sobre la que se establece la idea de un espacio ideal. Las proporciones, unidas al desarrollo de la idea espacial en perspectiva y a la gradación de las luces y sombras, confiere al espacio arquitectónico del Renacimiento el carácter de un auténtico espacio figurativo y representativo de un ámbito ideal». Cf. NIETO ALCAIDE, VÍCTOR: *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, p.105.

¹¹⁷⁰ Cf. NIETO ALCAIDE, VÍCTOR y CHECA, FERNANDO: *El Renacimiento*, p.103.

¹¹⁷¹ Cf. BURKE, PETER: *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza, p. 177.

¹¹⁷² «La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que tenemos abierto ante los ojos, quiero decir, el universo, pero no se puede entender si antes no se aprende la lengua, a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es imposible entender ni una palabra; sin ellos es como girar vanamente en un oscuro laberinto». Cf. GALILEI, GALILEO: *El Ensayador*, Sarpe, Madrid, 1984, cuestión 6, p. 61. [Trad. Cast. José Manuel Revuelta].

¹¹⁷³ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, pp. 745 –749.

¹¹⁷⁴ «El Barroco es la liberación espacial, es liberación mental de las normas de los tratadistas, de las convenciones, de la geometría elemental y de todo lo estático, es también liberación de la simetría y de la antítesis entre espacio interno y espacio externo». Cf. ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p. 93.

¹¹⁷⁵ «No es posible, siguiendo el ejemplo de los críticos neoclásicos, definir esta fase de la historia del arte como una fase de decadencia o, directamente, de perversión del gusto, posterior al esplendor del gran clasicismo del Cinquecento». Cf. CARLO ARGAN, GIULIO: *La arquitectura barroca en Italia*, Ediciones Nueva Visión, 1979, p. 7. [Trad. Cast. Víctor Magno Boyé].

¹¹⁷⁶ «Esta conciencia del valor espacial de la arquitectura, de su cualidad de volumen envolvente, tiene otra clara manifestación en el empleo de la luz que realizan estos tres grandes arquitectos: escenográfico y teatral en Bernini, místico y esotérico en Borromini, estructurante y envolvente en los organismos centralizados de San Lucca e Martina, de Pietro de Cortona». Cf. CHECA, FERNANDO y MORÁN, JOSÉ MIGUEL: *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid, 1984, p. 78.

movimiento no es direccional, sino que vuelve sobre sí mismo al interior del edificio, es decir, de un *modo envolvente*¹¹⁷⁸. En apariencia, esta nueva concepción arquitectónica puede parecer un alejamiento de la sistematización geométrica propia del Renacimiento, sin embargo, lo que ocurre en el Barroco de forma expresa es un intento de integrar la organización de un sistema con un fuerte dinamismo. Este afán por aportar orden y sistematizar, propio de la mentalidad del siglo XVII, da como resultado en arquitectura una indefinición espacial como consecuencia del intento de trascender los límites arquitectónicos para que este orden irradie y organice el entorno. Escribe Bernini sobre la Plaza de San Pedro:



Roma. San Carlos de las Cuatro Fuentes (1665 - 1667). Un ejemplo de la introducción del muro ondulado por Borromini en el que la fachada parece constituirse por una lucha de fuerzas externas e internas.

*«Siendo la iglesia de San Pedro casi la matriz de todas las otras, debían tener un pórtico que demostrase materialmente cómo recibir con los brazos abiertos a los católicos, a fin de confirmarlos en su fe; a los herejes para reunirlos con la iglesia; a los infieles, para iluminarlos en la verdadera fe».*¹¹⁷⁹

La *apertura* es la categoría que nos permite comprender la indefinición espacial del barroco como una intención de comunicación entre el interior y el exterior. La introducción del muro ondulado por Borromini en la iglesia de la Compañía de Jesús expresa de un modo claro esta confluencia entre el exterior y el interior como un juego de fuerzas que ponen en comunicación dos ámbitos diferenciados pero integrables¹¹⁸⁰. Asistimos a un juego de contrarios que será una

¹¹⁷⁷ «El barroco persigue otro efecto. Quiere cautivar con el poder del efecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es una animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. Tiende a dar una impresión del instante, mientras que la acción de una obra del Renacimiento es más lenta y más suave, pero más duradera: es un mundo que no se querría abandonar nunca». Cf. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 39. [Trad. Cast. Equipo editorial de Alberto Corazón. Revisión de Mario Eskenazi].

¹¹⁷⁸ «El espacio interior así creado es unitario y a la vez fluyente, dinámico, pero sin camino de fuga, envolvente sobre todo (nunca consiguió la arquitectura tanto sentido unitario y subordinativo); es además, y principalmente, sugeridor de la grandeza y piedad humana, así como del rito, haciendo aprehensible al hombre la comunicación divina y cósmica». Cf. AAVV. *Introducción general al arte*, p. 125.

¹¹⁷⁹ Cit. por NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, pp. 151 –152.

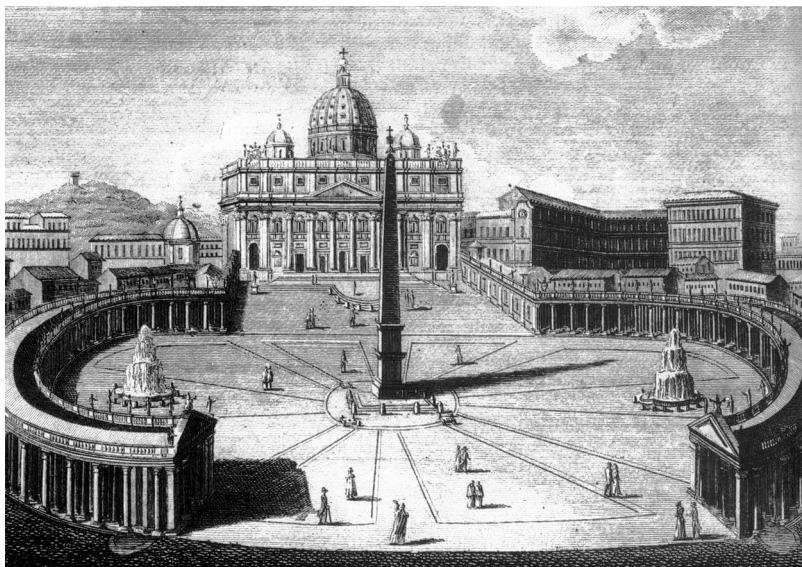
¹¹⁸⁰ «Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría de lo Barroco. El espíritu Barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez no sabe lo que

constante en la teoría estética del Barroco. El espacio es al mismo tiempo limitado pero infinito, diferenciado pero integrador, sistemático pero dinámico...¹¹⁸¹ En este sentido, se convierte en un espacio *inclusivo* que tiende a la síntesis de contrarios y al juego de los contrastes:

*«El carácter comprensivo barroco puede interpretarse también como una síntesis de opuestos: espacio y masa, movimiento y quietud, estrechez y extensión, proximidad y distancia, vigor y gracia, grandiosidad y delicadeza, ilusión y realidad, obra del hombre y obra de la naturaleza».*¹¹⁸²

Un buen ejemplo que nos puede ayudar a descubrir las claves que operan en la génesis del ámbito barroco es la *Plaza de San Pedro* de Bernini. En esta plaza podemos observar como se vinculan algunos de los aspectos que más arriba hemos señalado. La elección de la forma oval para la construcción de la plaza de San Pedro obedece a una intención clara de vincular elementos aparentemente contradictorios. Esta forma es cerrada y abierta al mismo tiempo, ya que imprime una direccionalidad transversal generada a partir de los dos centros de la elipse¹¹⁸³. En vez de cerrarse sobre sí misma, como ocurriría con un círculo, vincula el interior con la realidad externa, al tiempo que proyecta su fuerza al entorno circundante:

*«La base de la nueva arquitectura, pues, es la transformación urbanística de Roma, que determina un concepto nuevo y concreto del espacio, que ya no se funda en enunciados teóricos o en sistemas geométricos, sino en la experiencia directa de la vida y de las necesidades urbanas».*¹¹⁸⁴



Roma. Basílica y plaza de San Pedro según un grabado de Piranesi.

quiere –quiere a un mismo tiempo, el pro y el contra». Cf. D´ORS, EUGENIO: *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 33.

¹¹⁸¹ NORBERG –SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 165.

¹¹⁸² Ibid., p. 167.

¹¹⁸³ «El círculo, por ejemplo, es una forma absolutamente quieta y estable; el óvalo es inquietud, parece querer variar a cada instante, no da una impresión de necesidad. El barroco busca, por principio, estas "libres" proporciones. Lo que está determinado y lo que está concluido repugna a su naturaleza». Cf. WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco*, p. 68.

Se trata de un aspecto clave del barroco: la irradiación de orden interno del edificio hacia el exterior, transmitiendo su sistema de valores hacia el entorno circundante. Se da una auténtica comunicación y continuidad entre el interior y exterior, destacado por la estudiada disposición de los elementos arquitectónicos: torres, espadañas, cúpulas, escalinatas... que destacan el edificio de un modo especial sobre la ciudad¹¹⁸⁵. Sin embargo, no abandona la centralidad que viene determinada por un obelisco en el que confluyen todas las direcciones. Se expande al tiempo que llama a la reunión. La forma se hace especialmente resonante como *ámbito de convocación*. Tal como escribe Norberg Schulz:

*«La Plaza de San Pedro es un extraordinario ejemplo de composición espacial, digno de su función de centro principal del mundo católico. Al mismo tiempo, Bernini ha logrado concretar con singular sencillez la esencia de la época barroca».*¹¹⁸⁶

b) Dos modos de entender la creación arquitectónica: objetivismo –subjetivismo.

Giulio Carlo Argan hace una distinción fundamental para comprender la dirección conceptual por la que se encamina la creación arquitectónica del Barroco. De este modo, aporta el ejemplo de dos modos bien diferenciados de construir por la diferencia en la concepción arquitectónica: Bernini y Borromini, como representantes respectivamente de lo que denomina *arquitectura de composición* y *arquitectura de determinación*. El primer tipo correspondería a un tipo de arquitectura en la que se expresan los valores clásicos, y descansa sobre la idea de un *mundo objetivo y representable*. Argan trata de demostrar que el paso del Renacimiento al Barroco reposa en el cambio que supone pasar de una arquitectura de la *composición* a una arquitectura de *determinación formal*. Anteriormente hemos estudiado como la perspectiva artificial se pliega perfectamente a las intenciones de una arquitectura de la composición, ya que permite la representación y plasmación de un sistema de valores *objetivo* que encuentra su refrendo en las proporciones matemáticas. La arquitectura que reposa en esta concepción del mundo, sería arquitectura de composición:

«La “arquitectura de composición” es una arquitectura que se funda sobre la concepción objetiva del mundo y de la historia, de la naturaleza y de lo clásico; es por lo tanto una arquitectura que se plantea ella misma como concepción del mundo: es una

¹¹⁸⁴ Cf. ARGAN, GIULIO CARLO: *La arquitectura barroca en Italia*, p. 10. [Trad. Cast. Victor Mágnio Boyé].

¹¹⁸⁵ «Por el contrario, la iglesia domina siempre la ciudad barroca por la irrupción de lo sagrado en su espacio que suponían las procesiones y a través de la presencia y ubicación en ella de los edificios religiosos [...]. Aunque este dominio que el edificio religioso ejerce sobre la ciudad barroca sea en muchos casos impositivo, especialmente en América, cuyas grandes catedrales erigidas en mitad de la plaza mayor tienen un indudable significado político, presenta siempre un carácter incitante y acogedor, que invita a penetrar en ella y que se refleja en el gran desarrollo que adquieren el tema de la escalera». Cf. CHECA, FERNANDO y MORÁN, JOSÉ MIGUEL: *El Barroco*, pp. 274 y 277.

¹¹⁸⁶ Cf. *Arquitectura occidental*, p. 152.

arquitectura Weltanschauung. La "arquitectura de determinación formal"». ¹¹⁸⁷



Bernini. San Andrea de Quirinale (terminada en 1670). El interior consiste en una nave oval que comunica con un presbiterio provisto de ábside. El exterior presenta un robusto pórtico clásico con una portada cóncava en su interior.

Por otro lado, la arquitectura de *determinación formal*, representada por Borromini, en lugar de representar *hace espacio*¹¹⁸⁸:

«La "arquitectura de determinación formal" no acepta una concepción objetiva del mundo y de la historia, y puesto que la forma se determina en el mismo proceso del artista y este proceso es un proceso vital, un proceso de vida, se puede decir que la "arquitectura de determinación formal" entra en el ámbito de aquella actividad espiritual que no es concepción del mundo, *Weltanschauung*, sino concepción de la vida, *Lebensanschauung*, *Lebenswelt*». ¹¹⁸⁹

En estos dos modos de entender la arquitectura se concretan dos *eones* que Eugenio D'Ors caracteriza como fuerzas suprahistóricas, que en alternancia, determinan no sólo estilos artísticos, sino *estilos de cultura*. De este modo, lo clásico frente a lo Barroco se nos presenta como una aceptación de las normas y de los valores universales que en forma de arquetipos se pueden expresar¹¹⁹⁰. Lo

¹¹⁸⁷ Cf. ARGAN, GIULIO CARLO: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984. p. 18. [Trad. Cast. Liliana Rainis].

¹¹⁸⁸ Ibid., p.18.

¹¹⁸⁹ Ibid., p.19.

¹¹⁹⁰ «En la aceptación "crítica" del mundo, formulando salvedades y juicios valorativos, sometiendo la realidad circundante a un minucioso análisis, buscando lo que se piensa que puede tener valor universal y modélico, y rechazando lo que se considera accidental y contingente, para crear arquetipos que enmarquen no lo que es, sino lo que "debe ser, tendríamos las actitudes acedemicistas». Cf. D'ORS, EUGENIO: *Lo Barroco*, p. 14.

Barroco moviliza una serie de categorías que suponen la expresión de un ámbito con identidad propia y absolutamente diferenciado del Renacimiento: ruptura con el orden de las cosas, estilo de la contradicción, nostalgia por el paraíso perdido, búsqueda de lo ingenuo y lo primitivo...¹¹⁹¹, pero que estructuralmente se encuentra ligado al período anterior¹¹⁹². Tal como nos indica Argan, este giro es paralelo al paso del sistema Ptolemaico al Copernicano¹¹⁹³. El hombre trata de descubrir la realidad en un *diálogo directo* y se resiste a aceptar sistemas prefijados de comprensión. Se trata de descubrir la verdad en el desarrollo de la experiencia individual. El principio de autoridad es sustituido por el de experiencia¹¹⁹⁴. Lo que se produce es un deslizamiento hacia la interioridad del sujeto. El creciente interés por el espacio vivido, en detrimento del representado, define la creación arquitectónica del Barroco, pero tiene su origen en el Renacimiento. Miguel Angel pasa del sistema estático de proporciones en el que se apoyaban los diseños de la tradición renacentista a conceputar los edificios como organismos vivos en el que las proporciones vienen marcadas por el equilibrio de fuerzas que se dinamiza en el edificio. Mientras que en el quattrocento la contemplación exige una meditación intelectual, en Miguel Angel, la empatía con las formas, en cuanto vínculos físicos y psíquicos que se crean entre observador y las formas arquitectónicas, pasa a un primer plano:

*«Los estudios de plantas de Miguel Angel son organismos potencialmente móviles: los dibujos de fortificaciones obedecen a un impulso biológico más que estructural. Pero hasta en las plantas más ortodoxas las masas se expanden y contraen en respuesta a su esfuerzo estructural [...]. Muy pocas veces hizo Miguel Angel dibujos en perspectiva, ya que pensaba en un observador en movimiento, resistiéndose a visualizar los edificios desde un punto fijo».*¹¹⁹⁵

El contenido de la obra ya no obedece a la objetivación de un mundo de reglas fijas que expresan la inmutabilidad de un sistema. La *representación interior*¹¹⁹⁶ pasa a un primer plano como resultado de la confianza en sí mismo que el hombre recupera:

¹¹⁹¹ Ibid., pp. 35 – 44.

¹¹⁹² «El término “barroco” se usa corrientemente para indicar las tendencias no conformistas, y también el estado de conciliación que sigue a la polémica, componiendo las exigencias conformistas en el ámbito de una tradición ampliada; los dos momentos están tan estrechamente ligados que parece muy conveniente indicarlos con una sola palabra. En cambio, conviene reservar el antiguo término “clasicismo” al viejo tronco de la tradición restringida, que es uno de los ingredientes necesarios de la cultura barroca». Cf. *Introducción a la arquitectura*, p. 212.

¹¹⁹³ «Si en el barroco o en el rococó asistimos en primer lugar a una dilatación, en segundo lugar a una disolución y en tercer lugar a una “atomización” del concepto de espacio, es indudable que esto no sucede independientemente de las ideas de espacio que son contemporáneamente elaboradas por la ciencia; observando una obra de Bramante o de Guarini no hay duda de que la arquitectura de Bramante es todavía la arquitectura de un hombre que cree en el sistema ptolemaico, y la arquitectura de Guarini es ya la de un copernicano». Ibid., p. 135.

¹¹⁹⁴ Ibid.

¹¹⁹⁵ Cf. ACKERMAN, JAMES S.: *La arquitectura de Miguel Angel*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pp. 36 –37. [Trad. Cast. Rafael Fontes].

¹¹⁹⁶ Cf. O.c., p. 79.

*«Evidentemente el individuo había reconquistado el equilibrio existencial que había perdido en las primeras décadas del siglo XVI. Esta nueva situación se expresa a través de las propiedades fundamentales del espacio barroco: el centro dominante, la extensión infinita y la capacidad plástica persuasiva».*¹¹⁹⁷

La afirmación de las posibilidades del hombre significa el abandono de la seguridad existencial que ofrecía la correspondencia armónica entre Dios, universo y hombre. El hombre adquiere una mayor conciencia de su propia existencia lo que supone un drama que le empuja a *integrar*. Mientras que el Renacimiento se había quedado con un ideal de belleza en el que sólo se consideraban los aspectos divinos de la naturaleza y el hombre, el Barroco moviliza este reto como búsqueda en la que entran en juego la totalidad de los aspectos naturales y humanos con todas sus contradicciones y contrastes. Esto supone un giro en lo que se refiere a la teoría estética. El arte no se ocupa tanto de la belleza objetiva, con el sentido que Tatarkiewics da a esta acepción, sino que su campo de actuación se expande hacia todos los aspectos de la vida y la naturaleza, sin exclusión de ningún tema, por lo que se adentra en el ámbito de la *verdad* y la *expresión*:

*«Pero como ya hemos observado, en los últimos tiempos el arte ha adquirido dominios incomparablemente más vastos. El campo donde se ejerce su imitación se ha extendido a la Naturaleza entera visible, y de ésta lo bello es solamente una pequeña parte. La verdad y la expresión, se dice, son la ley suprema del arte; y del mismo modo como la Naturaleza está sacrificando continuamente la belleza en aras de designios más altos asimismo el artista debe subordinar esta belleza a su plan general, sin buscarla más allá de lo que permiten la verdad y la expresión».*¹¹⁹⁸

Estas dos posturas ante la teoría estética en la que se mueve la arquitectura Barroca, toman cuerpo en las disputas que llevaron a cabo dos arquitectos representativos de esta época: Blondel Y Perrault. El primero abogaría por una *teoría objetiva* de la belleza y el segundo por una *subjetiva*. Para Blondel, la belleza de la arquitectura obedece a un sistema de proporción entre las partes universalmente válido y que no está sometido a la costumbre o la educación sino que es *objetivamente válido*. En cambio Perrault, autor de la columnata del *Louvre*, defiende que ninguna proporción es más adecuada que otra, sino que la aceptación de unas u otras descansa en la costumbre la educación o el contexto. La aceptación de estas proporciones como bellas depende de la asociación y el hábito¹¹⁹⁹. Este segundo enfoque supone que la belleza artística se convierte más en una *búsqueda* que en una *representación*. Estas dos posturas obedecen a la misma dialéctica que los eones de Eugenio D´Ors. Aunque la explicación de la

¹¹⁹⁷ Cf. *Arquitectura occidental*, p. 167.

¹¹⁹⁸ Cf. LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Laoconte*, Tecnos, Madrid, p. 23. [Trad. Cast. Eustaquio Barjau].

¹¹⁹⁹ Cf. TATARKIEWICS, W.: *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, pp. 244 – 247.

historia del arte a través de ellos sería excesivamente mecánica, nos aportan importantes claves para la comprensión de este estilo¹²⁰⁰.

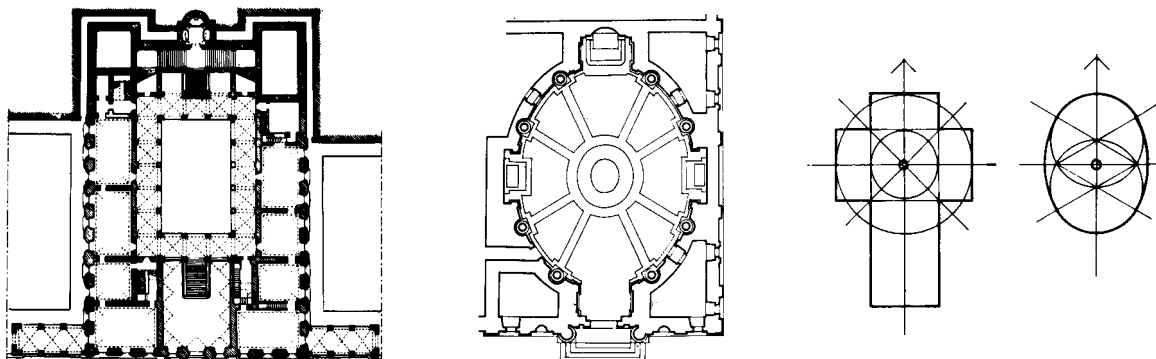


Diagrama tipo de las iglesias barrocas: espacio longitudinal centralizado y espacio central alargado.

c) Ciencia, cosmología y arquitectura Barroca

Este abandono de los sistemas absolutos de representación y la recuperación de la seguridad del sujeto se entiende a la luz de la mentalidad racionalista propia del Barroco:

*«En el terreno científico, el racionalismo se expresa, ante todo, por una exigencia de la inteligencia humana frente a la realidad que ve dinámica e infinita: la de reducirla a fórmulas racionales con pretensiones de suficientes en sí mismas. Esas fórmulas explicativas han de ser, por lo pronto, ideas claras y distintas; y se aspira a que acaben siendo "razones matemáticas" debidamente trabadas en un sistema total y unitario. Toda una época de la historia de la ciencia occidental –el periodo Barroco – consiste básicamente en el desarrollo de esta aspiración».*¹²⁰¹

La arquitectura de este periodo se encuentra condicionada por la sustitución de la física antigua por la moderna, cuyos artifices principales –Kepler, Galileo, Descartes, Huygens, Newton y Leibniz - se encuadran en el siglo XVII. Estos autores establecieron los pilares sobre los que se asienta la física moderna, avances que no pasaron desapercibidos a la creación arquitectónica.

Si la arquitectura del Renacimiento supuso el abandono del sistema cosmológico Ptolemaico, el Barroco abandona el modelo meramente descriptivo del universo copérnico para dar paso al cosmos dinámico de Kepler, Galileo y

¹²⁰⁰ «En cuarto y último lugar, la cuestión del subjetivismo –objetivismo es una cuestión filosófica –una de esas para las que se han buscado y descubierto una serie de argumentos a través de los siglos, pero que, en general, no han sido definitivas. Este carácter de la cuestión ha evitado que ésta adquiriese una solución universalmente convincente y que su historia se detuviese en una positiva más o menos constante, y de hecho, por el contrario, que se cambie repetidamente de una postura a otra». Ibid., p. 251.

¹²⁰¹MARÍAS, JULIAN Y LAIN ENTRALGO, PEDRO: *Historia de la filosofía de la ciencia*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1964, 3ª Ed., p. 171.

Newton¹²⁰². Entre las leyes astronómicas que expone Kepler para la explicación matemática del movimiento de los planetas alrededor del sol, nos encontramos una explicación matemática a partir del rechazo de la circularidad de la órbita de los planetas a favor de la forma elíptica. También introdujo la noción de alma o fuerza como la atracción que se da entre los planetas. Esta formulación queda incorporada al problema espacial de la arquitectura barroca, de tal modo que los edificios parecen generarse de un modo dinámico a partir de una forma primigenia:

*«La idea del espacio en Bernini, Borromini o Pietro de Cortona es siempre un continuum que se origina a partir de la descentralización de un punto determinado: de ahí el valor que, sobre todo en los dos primeros, se concede a la forma geométrica de la elipse cuyas leyes y propiedades estaban siendo teorizadas en este momento por Kepler».*¹²⁰³

Posteriormente, Newton con la demostración de la ley de la gravitación universal daría explicación matemática a las leyes de Kepler. Asistimos al nacimiento de una auténtica mecánica celeste. El universo ya no es algo estático y descriptivo, sino que se haya sometido a las leyes de la dinámica. El principio de inercia descubierto por Kepler y Galileo, la noción de aceleración, la noción de cantidad de movimiento de Descartes, el concepto de fuerza centrífuga y fuera centrípeta de Huygens, la distinción entre masa y peso y su relación con la aceleración de Newton, el descubrimiento de la pesantez de la atmósfera por Torricelli y Pascal, la bomba neumática de Robert Boyle...¹²⁰⁴ son nociones que influyeron de una manera decisiva en la creación arquitectónica de este periodo histórico. A la luz de estos avances científicos, la noción de espacio se redefine. Ya no cabe hablar del espacio como la agregación de *“lugares naturales”* que ocupan los cuerpos en sentido aristotélico. El espacio es infinito y homogéneo, en el que los cuerpos desarrollan su movimiento:

*«La posibilidad de un movimiento rectilíneo, uniforme e infinito, secuela inmediata del principio de inercia, anula eo ipso la idea del “lugar natural”. Newton expresará el sentir religioso de la época concibiendo el espacio absoluto como “sensorio de Dios”, sensorium Dei».*¹²⁰⁵

Esta serie de descubrimientos suponen un giro en cuanto a la relación existencial que el hombre establece con el mundo. De la visión antropocéntrica del Renacimiento, el hombre pasa a ser consciente de su *pequeñez* y contingencia ante la inmensidad del universo. Los artistas, sensibles a este movimiento científico, incorporan un nuevo lenguaje para dar expresión a esta nueva visión del mundo. Juan Plazaola resalta la común preocupación que se da entre pintores físicamente

¹²⁰² Ibid.

¹²⁰³ Cf. CHECA FERNANDO y MORÁN, MIGUEL: *El Barroco*, p. 78.

¹²⁰⁴ Ibid. p. 176.

¹²⁰⁵ Ibid., p. 178.

tan distantes como Velázquez, Rembrandt, Murillo, Claudio de Lorena, Antonio Palomino y Juan Bta. Zimmermann por pintar la atmósfera:

*«La primera constatación de esta nueva manera de mirar el mundo fue la atracción que experimentaron los pintores del Seiscento por pintar la atmósfera. Cualquiera puede constatar la idéntica manera "lejana" de observar la realidad, propia de los artistas del barroco, esa pintura "impresionista", esa pintura simplemente "óptica" más que "áptica" (como escribía Riegl), que nos hace ver menos las cosas que el aire que está entre las cosas».*¹²⁰⁶

Los arquitectos encuentran en la posibilidad de representar la atmósfera como distancia infinita una nueva apoyatura para dar expresión a la idea de trascendencia. La cosmovisión renacentista, en la que el hombre descubría la realidad divina a través de la perfección de las formas, es sustituida por la posibilidad de representar un espacio infinito. Esto se consiguió dotando a las cúpulas de una inmaterialidad visual progresiva que sustituyó la abstracción mental necesaria para la lectura trascendente de sus formas. De este modo, en la contemplación de las cúpulas, el hombre parece elevarse *«a través de los espacios, hasta el Señor del universo»*¹²⁰⁷.



El fresco pintado por Andrea Pozzo en la iglesia de San Ignacio , en Roma, exagera todo lo posible el ilusionismo de la perspectiva. Los límites murales de la iglesia parecen fundirse en una prolongación infinita.

¹²⁰⁶ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 838.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 839.

d) El Barroco como arte del pueblo: El ámbito de participación en la gloria celeste.

En el Barroco se produce un acercamiento a la sensibilidad popular, ya que no exige una mediación y profundidad en el análisis intelectual como podía ser el arte precedente. Muchos autores defienden la tesis de que se trata de un arte o arquitectura espectáculo que busca complicidad con un pueblo no excesivamente instruido¹²⁰⁸. Esta vuelta hacia el pueblo sólo es comprensible desde la perspectiva del Concilio de Trento. Dicho Concilio recoge en sus conclusiones que el arte debe ser un instrumento didáctico de instrucción para el pueblo independientemente de su formación, de tal modo que debe llegar a la totalidad de los feligreses. La importancia del Concilio de Trento es innegable para la creación artística de la época, ya que hizo del arte una herramienta de instrucción¹²⁰⁹. El arte se convierte en soporte de las diatribas que tienen lugar contra luteranos y calvinistas, convirtiéndose en un elemento divulgador de las máximas teológicas del Concilio de Trento. En este sentido, las formas que debe movilizar deben ser sumamente sencillas y comprensibles por el vulgo no instruido, de tal modo que sean *atrayentes* hasta el punto de la *fascinación*¹²¹⁰. Esta tendencia supone en la arquitectura la introducción de dos elementos que desde una visión contemporánea podemos denominar *pantalla*: el retablo y la importancia esencial dada a la fachada. Ésta busca causar un efecto impreso que deje absorto al espectador, al tiempo que el retablo se convierte en explicación dibujada de los misterios y las enseñanzas de la iglesia¹²¹¹. Podríamos decir que se trata de una conjugación más o menos equilibrada de espectáculo didáctico, y según F. Pérez Gutiérrez, en detrimento del misterio:

«Si el Renacimiento eleva a misterio el puro espectáculo geométrico, lo que quiere decir que no hay transcendencia, que ya no hay "misterio", el Barroco acaba por escamotearnos el misterio y dejarnos con la ilusión, con el puro espectáculo ilusionista, cuando logra una sombra de transcendencia más allá del espectáculo, la transcendencia en cuestión no es más que subjetiva»¹²¹².

¹²⁰⁸ «En todo caso, es indudable que en el Barroco nos encontramos de nuevo un movimiento expresivo de raíz popular, comunitaria. De raíz y de repercusión igualmente común. La sensibilidad popular, a la que la atmósfera del Renacimiento había dejado sin respiración, vuelve a recobrar violentamente el resuello en el Barroco. No se olvide que tanto la reforma protestantes como la contrarreforma católica, por motivos que no es este el caso de volver a aducir cuentan con el apoyo popular». Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F.: *La indignidad en el arte sacro*, p. 63.

¹²⁰⁹ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, pp. 823 – 827.

¹²¹⁰ «Porque unos libros se escriben para gente sencilla, y otros para los más instruidos. Más aún, en un único y mismo libro, algunas cosas son útiles para los más instruidos y capaces. Y esto ocurre con la mayoría de las imágenes, de modo que lo que constituye su principal significación el pueblo rudo lo comprende o lo puede comprender, en cambio, de las cosas accesorias habrá muchas que se añaden más por razón de los más doctos y capaces que por razón de los más rudos». Cf. MOLANUS, JOHANNES: *De picturis et imaginibus sacris liber unus* [Lovaina 1570], cap. XV, cit. por PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 844.

¹²¹¹ «Bernini plantea sus fachadas como verdaderos emblemas classicistas, como objetos arquitectónicos de fuerte carga expresiva que se desligan del resto del edificio, alcanzando una cierta autonomía formal –aunque entablando con el cuerpo de la iglesia sutísimas relaciones visuales – y actuando como medios de invitación al paseante para introducirse en la iglesia». Cf. CHECA, FERNANDO Y MORÁN JOSÉ MIGUEL: *El Barroco*, p. 78.

¹²¹² Cf. O.c., p. 66.

A la luz de la metodología que proponemos desde la *estética relacional*, no cabría esta exclusión entre misterio y espectáculo, ya que partimos de la tesis de que los medios sensibles se convierten en expresión de lo profundo y por tanto del misterio. En el arte Barroco se da una primacía de la experiencia sensible como modo de acceso y conocimiento de la realidad, de tal modo que podemos decir que se pasa de la arquitectura *de la contemplación*, propia del renacimiento a la *arquitectura sentida* del barroco¹²¹³. Se reconoce el valor gnoseológico de los sentidos como medio de aproximación a la realidad divina¹²¹⁴. San Ignacio de Loyola, en sus *Ejercicios espirituales*, aporta claves que enmarcan este aspecto¹²¹⁵. En ellos habla de la “*composición de lugar, “la aplicación de sentidos”*... nociones que subrayan la importancia de los sentidos, frente a la crítica sensualista del protestantismo, para el conocimiento de los misterios a través de la imagen:

«Se sabe que Bernini era un ferviente practicante de los Ejercicios de San Ignacio, y las ideas de éste acerca de la corporeidad de los lugares aptos para la contemplación no dejaría de influir en los teatrales espacios que plantea no sólo en sus iglesias, sino sobre todo en las capillas». ¹²¹⁶

Para la consecución de estos objetivos, el arte barroco se entiende desde su *carácter integrador* como *arte total*. La arquitectura, la pintura, la escultura, la música se despliegan al dictado de una *plan de conjunto* en la representación artística que tiene mucho de teatral:

«La arquitectura adquiere precisamente efectos escenográficos, se convierte en un gran teatro, y, por ello, el espíritu que rige todo el arte barroco ya no es lo meramente tectónico, ni son sólo los recursos plástico arquitectónicos sino todos los recursos posibles tanto plásticos como pictóricos los que se aúnan para la formación del espacio arquitectónico barroco». ¹²¹⁷

El espacio sagrado se convierte en una especie de *Teatrum Sacrum* en el que tienen cabida todas las artes con una clara finalidad de persuasión. En este sentido, Juan Plazaola señala como se da un verdadero interés por las obras de Aristóteles en detrimento de las obras platónicas, debido en parte a la retórica¹²¹⁸. Pero se trata de un teatro de la *participación*. Al contrario que en el Renacimiento, el espectador no se encuentra fuera de la escena representada como *mirando a*

¹²¹³ «El resultado mismo hacia el cual se tiende ya no es la belleza –como representación suprema de la naturaleza en las leyes universales –sino el “decoro”, es decir la nobleza y la severidad del conjunto, la adecuación de los edificios a una función noblemente representativa, pero , por eso mismo, encaminada en esencia hacia la finalidad práctica de imponerse, de persuadir, de maravillar». Cf. ARGAN, GIULIO CARLO: *La arquitectura barroca en Italia*, p. 9.

¹²¹⁴ «La liturgia y la pintura habían tratado en la medida de lo posible de visualizar el misterio de la Eucaristía; la primera con la elevación de las especies sagradas o la importancia concedida a celebraciones como las Cuarenta Horas y la procesión del Corpus, y la segunda como la insistencia en la representación de los temas de la Última Cena, la consagración, la comunión y el triunfo de la Eucaristía». Cf. CHECA, FERNANDO Y MORÁN JOSÉ MIGUEL, p. 258.

¹²¹⁵ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 730.

¹²¹⁶ Cf. CHECA, FERNANDO Y MORÁN JOSÉ MIGUEL, p. 213.

¹²¹⁷ Cf. AAVV: *Introducción general al arte*, p. 123.

¹²¹⁸ Cf. *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 820.



Dominicus Zimmerman. Iglesia de peregrinación del Cristo flagelado. Alta Baviera (1745 -1757). La luz y la combinación de los tonos blanco y oro crean una atmósfera palaciego festiva.

través de una ventana. En el caso barroco, el hombre vibra y participa en el acontecimiento estético y místico que tiene lugar¹²¹⁹. En este juego, se moviliza de un modo excepcional la sutil relación entre la apariencia y la realidad, elemento característico de toda la creación artística barroca. Las representaciones celestes de las cúpulas de las iglesias barrocas parecen perderse en un espacio infinito del que no es posible precisar los límites. La transfiguración espacial que tiene lugar no permite establecer unos contornos nítidos y la percepción queda sujeta a sutiles engaños visuales que nos brindan una atmósfera irreal y sugerente¹²²⁰. De este modo, el lujo de las imágenes, el ornamento, la música, el carácter ceremonial del culto¹²²¹..., buscan una suspensión sensorial que parece perseguir una *adhesión fascinadora*. Se

busca más conmover y emocionar que el simbolismo de la geometría de raíz neoplatónica que operaba en el Renacimiento.

Integrados en una visión de conjunto, todos los elementos considerados como propios del barroco y que se organizan en los diferentes niveles que integran la obra de arte, nos ofrecen la expresión de un *ámbito palaciego*¹²²² *de participación festiva en la gloria celeste*. Lejos de tratarse de lugares en los que profusamente se hace ostentación, los elementos arquitectónicos que hemos ido describiendo constituyen el vehículo idóneo que el arquitecto Barroco manejó para dar

¹²¹⁹ «En el espíritu de la época (barroca) no entra tanto la contemplación de lo sagrado como de lo bello en el arte y en el mundo. El recinto de la iglesia se ha convertido en un gran salón de actos [...]. Lo que triunfa en el retablo es tal vez el cuadro del altar, tal vez el sagrario, que se incluye ahora en el plan de conjunto. En cambio, el altar propiamente dicho, la mesa, no se la considera arquitectónicamente según su importancia y verdadera dignidad [...]. La liturgia se ve como un espectáculo que se contempla y se escucha. Aunque ya no son las diversas partes de la misa, como representación de la Pasión de Cristo a estilo de la Edad Media, las que dan el carácter dramático, sino la totalidad como obra de arte». Cf. JUNGSMANN, P.: *El sacrificio de la misa*, p. 206 – 207.

¹²²⁰ «Como decimos, la dialéctica entre lo real y lo aparente es uno de los puntos alrededor de los que gira la arquitectura de estos siglos [...] el valor económico del adorno, la superioridad estética de la mentira frente a lo verdadero, el valor de la atracción sensual y emotiva del engaño decorativo». Cf. CHECA, FERNANDO y MORÁN, JOSÉ MIGUEL: *El Barroco*, p. 75.

¹²²¹ «La Eucaristía era uno de los puntos del dogma más controvertidos por los protestantes y en cuya defensa insistió más decididamente la Iglesia católica, produciendo una incidencia sobre la estructura de la Iglesia y la liturgia tan importante como la que había tenido sobre la iconografía religiosa». Ibid., p. 257.

¹²²² «La Naturaleza y el jardín dejan de ser lugares donde el juego y la sorpresa tienen su asiento, para dar paso a un nuevo sentido de lo majestuoso y lo solemne. De igual manera, la fiesta y el triunfo abandonan su carácter de juego sofisticado e intelectual, para convertirse en medio de expresión del poder del príncipe». Cf. CHECA, FERNANDO y MORÁN, JOSÉ MIGUEL: *El Barroco*, p. 72.

expresión luminosa a un ámbito de encuentro, en el que se ha pasado de la contemplación pasiva a la participación dialógica entre Dios y los hombres:

*«En lugar del monólogo aparece el diálogo, y en vez del reservado ideal platónico aparece el Dios misericordioso, al que podemos comprender mediante el rezo y una forma de vida cristiana. Nada interrumpe ya la relación de Dios con la humanidad, y la iglesia tiene como objeto ser el ya previsto escenario donde se realiza esa comunicación entre Dios y los hombres».*¹²²³

Las iglesias barrocas subrayan el carácter sagrado del espacio como un lugar especial y diferenciado de lo cotidiano, creando un escenario ceremonial en el que se pueda dar una especial tensión emocional a través de la cuidada utilización de las técnicas: la luz, las torsiones tectónicas, perspectivas sorprendentes e ilusionistas... La arquitectura barroca da expresión a la certeza que tenía el creyente de asistir aun *acontecimiento lujoso* y único en el ceremonial cristiano¹²²⁴.



Johann Balthasar Neumann. Iglesia de la peregrinación de los Catorce Santos. Alta Franconia (1743 -1772). La integración entre la plasticidad barroca y la ligereza del rococó, intensificada por la claridad de la luz contribuyen a crear un espacio luminoso que da cuerpo a un ámbito festivo.

¹²²³ Ibid., p. 257.

¹²²⁴ «El altar es el foco de máximo interés y el lugar preciso en donde se produce el milagro, pero todo el interior de la iglesia en su conjunto participa de su carácter excepcional». Ibid., p. 261.

- Los siglos XVIII y XIX: nuevos materiales.

Tal como nos explica Juan Plazaola, durante el siglo XVIII y XIX no se dan estilos significativos propios, sino que se tiende a la restauración de estilos pretéritos, bien imitando lo clásico (clasicismo del siglo XVIII), o volviendo la mirada hacia los estilos medievales (romanticismo del siglo XIX)¹²²⁵. La vuelta a los estilos del pasado se debió a una progresiva separación entre iglesia y estado que dio como resultado un empobrecimiento de la iglesia que impidió la acometida de empresas



Edward Burne Jones. Iglesia de San Miguel, en Froden, Gales.
(1873). Un ejemplo de estilo neogótico.

constructivas análogas a las de tiempos pretéritos¹²²⁶. Se trata del periodo de proliferación de los “neos”: neorrománico, neogótico, neobizantino... A esta falta de creatividad en el terreno del arte sagrado contribuyó el agostamiento espiritual a que había conducido el racionalismo ilustrado, de tal modo que de la mano de las corrientes románticas se produjo una vuelta nostálgica hacia el pasado. Es importante señalar como el debilitamiento creativo en materia de arquitectura está emparejado con un vacío litúrgico. La comunidad de creyentes asistía al culto como mero espectador incomprometido en un escenario arquitectónico importado. La liturgia conservaba su importancia, pero el contenido del rito permanece ajeno a la conciencia de los fieles. En este sentido Dom Berenguer publica en 1841 *L'anne liturgique*, una obra en

quince volúmenes que pretende rescatar el auténtico sentido de la liturgia, pero habrá que esperar, como más adelante analizaremos, hasta el movimiento litúrgico para que tome cuerpo este impulso renovador¹²²⁷.

¹²²⁵ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 116.

¹²²⁶ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *La iglesia y el arte*, pp. 59 –60.

¹²²⁷ «Reconocemos en tal actitud las manifestaciones de una época cansada, que no es capaz ya de resolver los problemas de la cultura espiritual con propio criterio y tiene que recurrir a modelos prefabricados, que se consideran como un canon rígido. Es la época que en el clasicismo sigue las huellas de los antiguos clásicos: en

La metodología relacional que nos ha conducido a la *definición ambital* de los diversos estilos nos obliga a detenernos, aunque brevemente, en un aspecto de suma importancia que se va a convertir en elemento generatriz de la arquitectura posterior. Se trata de la introducción de nuevos materiales en la práctica edilicia.

En el siglo XIX se incorporan gran cantidad de temas edilicios que desplazan el protagonismo de la arquitectura sagrada¹²²⁸. No obstante, es en este momento cuando se produce la incorporación de nuevos materiales y técnicas constructivas que van a permitir la elaboración de un nuevo estilo en la construcción de los templos. La creación de un ámbito arquitectónico, como un estilo con identidad propia, obedece a la confluencia de una serie de elementos generadores que confluyen en virtud de una mano maestra que es capaz de integrarlos en forma de obra de arte y dotarles de expresividad. En muchas ocasiones, las posibilidades técnicas con las que cuenta el artista son determinantes para la emergencia del nuevo estilo hasta el punto de convertirse en definitorias. En apartados anteriores, hemos estudiado este aspecto desde la *estética relacional*, evitando de este modo, cualquier explicación que reduzca la creación artística a una consecuencia de los avances técnicos. Sin embargo, las innovaciones técnicas llevan aparejadas nuevas posibilidades de comprensión e interpretación de la realidad. La incorporación de nuevas posibilidades técnicas supone una *cosmovisión* diferente. No sólo se construyen bóvedas de cañón o de crucería, sino que se piensa el mundo desde el cañón o la crucería, es decir, la técnica asume un nivel ontológico que de modo tectónico despliega una explicación de la realidad. En ocasiones, los nuevos materiales se pliegan perfectamente para dar cuerpo expresivo a una realidad ambital determinada y, en otras, contribuyen a la creación de esa nueva realidad. En este sentido escribe Le Corbusier:

*«Esta noche quisiera intentar mostrar que la arquitectura de la época moderna ha salido de sus vacilaciones, que posee la técnica sana y poderosa capaz de sostener una estética, ya formulada, por otra parte, por prescripciones profundas; técnica absolutamente nueva, pura y homogénea; estética que es conclusión de una época totalmente renovada y que, tras muchos avatares y caminos opuestos, ha logrado alcanzar, en lo más hondo de nosotros mismos, las bases esenciales de nuestra sensibilidad, las bases puramente humanas de emoción».*¹²²⁹

Por esto, en este apartado, no vamos a detenernos tanto en la revisión de los estilos pretéritos que se hace en el siglo XIX en materia de arquitectura, sino que

su arquitectura eclesiástica tiene por ideal el gótico; en su pintura (la escuela de Nazarenos), a Rafael y Perugino; en la música eclesiástica, a Palestrina. Es la época en que nuestras iglesias se llenan de imitaciones y que en la liturgia, grandiosa sin duda en sus líneas generales, se reduce a una fachada externa, con menos majestad de contenido». JUNGSMANN, P.: *El sacrificio de la Misa*, p. 189.

¹²²⁸ «La iglesia y el palacio perdieron su importancia como temas principales y fueron remplazados, a su turno, por el monumento, el museo, la vivienda, el teatro, el palacio de exposiciones, la fábrica y el edificio para oficinas». Cf. NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 175.

¹²²⁹ LE CORBUSIER: *El espíritu nuevo en la arquitectura*, Ediciones Yerba, Murcia, 1993, 2ª Ed., p. 9. [Trad. Cast. M. Borrás y J. M. Forcada].

intentaremos reflexionar a partir de los nuevos materiales y las innovaciones técnicas que por su capacidad expresiva permiten un modo de encuentro novedoso del hombre con la profundidad de su ser, dimensión que la arquitectura sagrada del siglo XX asumirá en sus programas edilicios.

a) El metal y el cristal: la arquitectura abierta.

Una característica fundamental de la arquitectura sagrada contemporánea consiste en su carácter *abierto* que posibilita la vinculación entre el espacio interior y el exterior. Esta peculiaridad que, como más adelante estudiaremos, obedece a la expresión de un ámbito comunitario muy definido, tiene su origen en alguna de las innovaciones técnicas del siglo XIX.



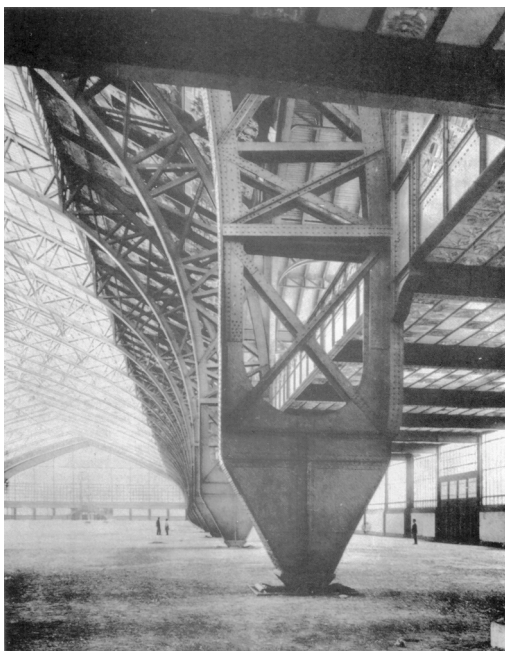
Joseph Paxton. Londres. El palacio de Cristal según un grabado del siglo XIX.

En 1851, Joseph Paxton construyó el primer edificio que no tenía referencias directas a estilos pretéritos y con ello se inició una nueva era en la arquitectura. La gran novedad que incorporaba el proyecto de Paxton era la utilización de una estructura metálica en forma de retícula que quedaba unida por paneles de vidrio¹²³⁰. De este modo se conseguía construir un edificio de grandes dimensiones de un modo rápido y económico. El gran tamaño del edificio, la transparencia del vidrio, y la gran luminosidad impiden una determinación espacial precisa con lo que se da una vinculación inmediata entre el exterior y el interior:

¹²³⁰ «El Palacio de Cristal se basaba en una estructura de hierro de gran livianidad y esbeltez. Se introdujo luego un transepto abovedado para permitir la conservación de unos olmos existentes en el terreno. Paredes y techos eran totalmente de vidrio, ascendiendo a 293.655 el número de panales». Cf. NORBERG – SCHLUZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 180.

*«Los pabellones de las grandes exposiciones –desde la de 1851 en Londres con el palacio de cristal, a la de 1889 en París, con la galería de las máquinas-, el racionalismo de la escuela de Chicago, y la multitud de obras de ingeniería en la que los muros portantes son sustituidos por estructuras metálicas y paredes de cristal transparente, introducen un nuevo concepto espacial: la disolución del espacio interno y la continuidad del espacio interno a través del externo; se siente el cobijo del espacio y a la vez, la interpretación de la naturaleza exterior».*¹²³¹

La utilización de las vigas de hierro permiten una articulación del edificio liberada de los sistemas de soporte que exigían las construcciones en piedra. La utilización del metal en la arquitectura –fundición, hierro, aluminio...- fue fundamental para la renovación de las formas arquitectónicas, ya que permitía una



Charles Dutert (arquitecto) y Victor Contamin (ingeniero). Galerie des machines. París, exposición universal de 1889. Longitud: 422 m, altura: 47 m, abertura: 117 m.

distribución de los puntos de fuerza y de sostén más flexible y adaptable que los viejos sistemas constructivos¹²³². Es importante señalar que el empleo de las columnas de fundición en la arquitectura nace de una necesidad industrial para la construcción de naves que permitía albergar las grandes maquinarias que precisaba la industria textil¹²³³. La arquitectura comienza a desligarse de la ingeniería y esta escisión toma cuerpo en las dos instituciones que representan las aspiraciones técnicas y las estéticas como escisión entre lo bello y lo útil: la *Escuela Politécnica*, creada en 1794 y donde se concentran los químicos, matemáticos y físicos, y la *Escuela de Bellas Artes* (1806). En este sentido, fueron los ingenieros quienes incorporaron el hierro a sus construcciones¹²³⁴ y no los arquitectos que

¹²³¹ Cf. AAVV: *Introducción general al arte*, p.131.

¹²³² «Si se revisa el desarrollo de la construcción en acero, que comprende 100 años, puede comprobarse que, con los recursos técnicos, crece también la seguridad de los constructores en sí mismos. La construcción se extiende cada vez mas a todo el edificio, abandona compromisos iniciales con formas históricas y adquiere confianza en sus posibilidades estéticas. La estética se basa en la aceptación del carácter lineal, no plástico, del elemento aislado, en la acentuación del carácter dinámico de armazón del conjunto, y en el empleo contrapuntista del vidrio como una barrera espacial transparente. Técnica y formalmente la nueva concepción significa la unificación de los elementos edificatorio, con lo que se impulsa la prefabricación. La belleza de la construcción de acero no reside en el detalle artísticamente interesante sino en el detalle anónimo normalizado». HATJE, ÚRSULA: *Historia de los estilos artísticos*, Istmo, Madrid, 1979, 3ª Ed., p. 177.

¹²³³ RAGON, MICHEL: *Historia Mundial de la Arquitectura y el urbanismo modernos (1800-1910)*, Destino, Barcelona, 1979, pp. 106-169.

¹²³⁴ «Son ingenieros quienes construyen los primeros puentes metálicos, las fábricas y las naves. Así, por ejemplo, William Fairbairn quien, en 1847, después de haber realizado experiencias con tubos de fundición, construye el puente más celebre de su tiempo: el Britannia Tubular Bridge. En la misma época, Fairbairn construyó una

no veían la adecuación estética del nuevo material a la arquitectura. Este aspecto es de suma importancia, ya que como posteriormente estudiaremos, en el siglo XX, el nuevo concepto de arquitectura sagrada integrará de modo ejemplar ambas vertientes.



Henri Labrouste. *Bibliothèque Nationale. París. 1858 -1868. Vista interior. Se trata del primer edificio público donde el hierro se utiliza sin ningún prejuicio, dando como resultado formas que sólo permite este material.*

Otra de las grandes novedades constructivas que aportó el siglo XIX fue la invención del hormigón como material que permitía solucionar infinidad de problemas de las estructuras por su versatilidad, resistencia, estabilidad y su tecnología enormemente simple y barata. Michel Ragon señala cuatro fases en la historia del hormigón armado que va desde la utilización de un nuevo material en la construcción hasta la adquisición de rango estético. De este modo, la primera fase sería la teórica, en la que se investiga su elaboración. El francés Vicat de 1813 a 1827 elabora de un modo definitivo la fórmula que permite la combinación de cemento y armadura, mientras que Joseph Aspdin había inventado en 1824 el cemento Portland. En una segunda fase, el hormigón se incorpora a la construcción como elemento de sustitución sin valor estético ninguno. En la tercera fase, a pesar de conocerse su gran versatilidad para la construcción, se le hace depender de formas propias de otros materiales, como por ejemplo, la

piedra. Será en una cuarta fase cuando Auguste Perret, lo incorpore a la construcción con una entidad estética propia. Este material se convertiría en el estandarte de los arquitectos de principios del siglo XX como vía de liberación de las formas pretéritas y como camino para la creación de una nueva arquitectura capaz de vincular arquitectura y existencia:

*«Ante este foso debemos reflexionar, detenernos e intentar ver lo que toca decidir para empezar a crear el mecanismo verdaderamente actual de nuestra existencia [...]. Pero hoy disponemos de los medios para conseguir magníficamente esta ascensión hacia la geometría, gracias a la invención del hormigón armado, que nos aporta el mecanismo ortogonal más puro; estamos en posesión de un medio ortogonal nunca poseído por época alguna, un medio que nos permitirá utilizar la geometría como elemento capital de la arquitectura».*¹²³⁵

refinería de ocho pisos, en la que por vez primera se mezclaban elementos de fundición con elementos de hierro forjado. Pilares de fundición sostenían viguetas en forma de doble T ensambladas por tirantes». Ibid., pp. 106 – 169.

¹²³⁵ Cf. LE CORBUSIER: *El espíritu nuevo en la arquitectura*, pp. 14 y 18.

En un principio, estos nuevos materiales se utilizaron imitando las antiguas formas¹²³⁶, pero pronto se generan nuevas formas reafirmando la tesis que más arriba exponíamos sobre la posibilidad que contiene la técnica para generar nuevos modos de construcción, y a la postre de comprensión de la realidad:

«¿Quiere esto decir que si queremos utilizar los materiales nuevos que nos ofrece la industria, como el hierro colado o la plancha, hay que contentarse con reemplazar los arcos de piedra por arcos de hierro colado o de plancha? No, podemos adoptar los principios, y si al adoptarlos cambiamos el material, la forma tiene que cambiar también [...]. Cuando los maestros laicos del siglo XIII encontramos un sistema de estructura ajeno a todos los empleados hasta ese momento, no dieron a su arquitectura las formas admitidas por los arquitectos romanos o románicos, sino que expresaron francamente esta estructura y así pudieron aplicar nuevas formas con su fisonomía propia»¹²³⁷.

Posteriormente se incorporarán a otras tipologías arquitectónicas, pero no será hasta el segundo tercio del siglo XX cuando se utilice con todo su rigor expresivo y funcional en la construcción de templos. Desde el hallazgo expresivo de materiales de una gran sencillez funcional, algunos arquitectos dotados de una especial sensibilidad, a principios del siglo XX, iniciaron una tarea de renovación arquitectónica que en confluencia con las corrientes de pensamiento personalista existencial y el denominado *movimiento litúrgico*, dieron como resultado la creación de un ámbito religioso arquitectónicamente diferenciado de las experiencias edilicias anteriores.

¹²³⁶ «Esta facultad de adquirir formas cualesquiera hizo que la fundición sirviera para todas las aberraciones del pastiche. La fundición invadió el ambiente: de las columnas de la fábrica a las columnas de la iglesia, de los arcos de los puentes a los utensilios de cocina, de las estatuas de arte en el salón burgués a las piezas de las máquinas. Fue el símbolo mismo de la civilización del metal y de la perversión del gusto». RAGON, MICHEL: *Historia Mundial de la Arquitectura y el urbanismo modernos (1800-1910)*, pp. 106-169.

¹²³⁷ Cf. VIOLET -LE -DUC, EUGÈNE, en HEREU, PERE; MONTANER, JOSÉ MARÍA; OLIVERAS, JORDI: *Textos de arquitectura de la modernidad*, p.152.

PARTE IV

LA GÉNESIS DE UN NUEVO ÁMBITO ARQUITECTÓNICO: EL SIGLO XX
COMO LA VUELTA AL ORIGEN DEL ÁMBITO COMUNITARIO

LA GÉNESIS DE UN NUEVO ÁMBITO ARQUITECTÓNICO: EL SIGLO XX COMO LA VUELTA AL ORIGEN DEL ÁMBITO COMUNITARIO.

Las formas arquitectónicas emergen de una *trama relacional* que hemos denominado ámbito. En este sentido, la arquitectura es sumamente sensible a los momentos de especial tensión existencial, de tal modo, que cuando coincide una decidida y profunda renovación cultural con talentos capaces de asumir *creativamente* esta propuesta *existenciaría*, surgen los *estilos originarios*. Cuando hablamos de originario, nos referimos a lo que remite al origen, no a lo meramente original como novedoso, es decir, aquellos estilos capaces de relacionar la expresión de la forma con las profundidades del ser del hombre. En la arquitectura sagrada del primer tercio del siglo XX, nos encontramos con esta fecunda confluencia, consistente en la integración de un ímpetu renovador con la vuelta hacia el fundamento de la existencia del hombre. La metodología genético relacional, que estamos aplicando para el análisis de los distintos estilos arquitectónicos, nos obliga, en este caso, a estudiar dos vertientes sin las cuales no es posible una comprensión de las nuevas formas de la arquitectura sagrada:

- Situación histórico filosófica de principios de siglo y periodo de entreguerras. La filosofía dialógico -existencial.
- El movimiento litúrgico.

Capítulo 10: SITUACIÓN HISTÓRICO FILOSÓFICA DEL PERIODO DE ENTREGUERRAS. LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL.

*«No hay problema filosófico cuya evolución reclame nuestro tiempo con más urgencia que el problema de una Antropología Filosófica. Con esta denominación entiendo una ciencia fundamental de la esencia y la estructura esencial de hombre, de su relación con los reinos de la Naturaleza (inorgánico, vegetal, animal) y con el fundamento de todas las cosas».*¹²³⁸

Los ideales ilustrados y el paradigma de la racionalidad científico técnica dieron como resultado una confianza exacerbada en lo que se ha denominado *el mito del eterno progreso*. La sencilla ecuación que parecía traducir los avances científicos y técnicos en una mayor felicidad, se vino abajo tras la catástrofe de la primera guerra mundial¹²³⁹. Tras esta catástrofe el hombre sintió la necesidad de recuperar la *humanidad* que había sido sustraída por el pensamiento científico técnico¹²⁴⁰. Este acontecimiento reafirmó las líneas filosóficas que progresivamente habían ido abandonando tanto la filosofía racionalista como la idealista. Dentro de un contexto semejante, la línea cartesiana de investigación filosófica que partía del *yo* para llegar a una demostración de la realidad extramental, al igual que los discursos de corte hegeliano en el que un espíritu universal parecía invadirlo todo, no podían dar respuesta a la preocupación por la búsqueda del *sentido de la existencia* que se originó desde la catástrofe de las dos guerras mundiales¹²⁴¹. El estremecedor relato que nos brinda Viktor E. Frankl desde su experiencia personal como prisionero de los campos de concentración durante la segunda guerra mundial es un claro exponente del sentir de una época en la que la pregunta por el sentido de la vida nace de un desajuste que requiere recuperar la existencia:

*«En realidad no importa que no esperemos nada de la vida, sino si la vida espera algo de nosotros [...]. "Vida" no significa algo vago, sino algo muy real y concreto, que configura el destino de cada hombre, distinto y único en cada caso. Ningún hombre ni ningún destino pueden compararse a otro hombre o a otro destino. Ninguna situación se repite y cada una exige una respuesta distinta; [...]. Cada situación se diferencia por su unicidad y en todo momento no hay más que una única respuesta correcta al problema que la situación plantea».*¹²⁴²

¹²³⁸SCHELER, M.: *Philosophische Weltanschauung*, Gesammelte Werke, B.IX, Bern, 1976, p. 120. Cit. por VALVERDE, CARLOS en *Antropología filosófica*, Edicep, Valencia, 1994, p. 45.

¹²³⁹ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Inteligencia creativa*, pp. 23 –24.

¹²⁴⁰ «Se trata de problemas existenciales y, de hecho, se puede interpretar la filosofía de la existencia como una reacción contra la poderosa y universal influencia de la técnica y como un intento de sustraerse a las perturbadoras consecuencias de la época técnica». Cf. HEINEMANN, FRITZ: *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?*, Revista de Occidente, Madrid, 1956, p. 31. [Trad. Cast. Fernando Vela].

¹²⁴¹ «La filosofía alemana de la existencia, el existencialismo francés y el "esistenzialismo" italiano, aparte de sus profundas diferencias de forma y contenido, tienen de común que se han originado como fenómenos subsecuentes de las catástrofes nacionales». Cf. HEINEMANN, FRITZ: *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?*, p. 13.

¹²⁴² *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 2002, 21ª Ed., pp. 113 -114.

- La recuperación de la existencia

Previamente, Kierkegaard había rescatado la categoría de *existencia* como aquella donde se debía enclavar la reflexión filosófica, ya que la configuración del ser del hombre no es algo que venga dado de un modo definitivo, sino que se debe ir configurando a través de la toma de decisiones desde su *mismidad*, como ser que se encuentra sustentado por la triple relación que establece con Dios, los hombres y el mundo:

*«Si no existiera ningún vínculo sagrado que atase la humanidad, si las generaciones se renovaran simplemente como lo hace el follaje en los bosques, y si unas tras otras fueran extinguiéndose como el canto de los pájaros en la selva, o si meramente cruzaran por la tierra como las naves por el mar y los vientos por el desierto ciego y estéril, y si el eterno olvido no se enfrentara otra potencia capaz de liberarnos de sus fauces hambrientas y devoradoras, ¿qué será entonces la vida sino pura vanidad y horrible desolación?».*¹²⁴³

Kierkegaard quiere recuperar la persona como ser espiritual con su *intimidad* y *mismidad*, no el sentido del materialismo marxista, como aquel que produce y genera las condiciones sociales. Por esta razón, defiende la *existencia concreta* frente al espíritu abstracto de Hegel. Cuando Kierkegaard se plantea el problema de la religión, desciende a la experiencia individual. No le interesa tanto la especulación abstracta, sino qué significa el cristianismo para la vida de una persona, es decir, como lo asume y que tipo de transformación interior moviliza¹²⁴⁴. Su teoría de los tres estadios –*estético, ético y religioso*– obedece a esta dialéctica de conversión interior y vivencia de la existencia como propia, en la que la persona debe asumir de un modo activo la configuración de su propio ser¹²⁴⁵. En el ámbito de lo religioso, el siglo XIX supuso un alejamiento del misterio y menor comprensión del significado del rito. A Kierkegaard le preocupaba la alienación o enajenamiento del hombre que parecía haber perdido su vida concreta. Esta pérdida genera la *angustia*, como vértigo que se experimenta ante la amenaza de algo indeterminado¹²⁴⁶, situación que lentamente se desliza hacia la *desesperación*, lo

¹²⁴³ Cf. KIERKEGAARD, SØREN: *Temor y temblor*, Labor, Barcelona, 1992, p. 32. [Trad. Cast. Demetrio Gutiérrez Rivero].

¹²⁴⁴ «Una doctrina temeraria pretende introducir en el mundo del espíritu esa misma ley de indiferencia bajo la cual gime el mundo exterior. Según esta doctrina basta con saber, sin necesidad de otros esfuerzos, cuales son las cosas que se dicen grandes. Y así, naturalmente, esta doctrina no logra nada que alimente de veras y se muere de inanición, contemplando cómo todas las cosas se convierten en oro ante sus ojos apagados. Porque en definitiva esta forma de sabiduría no llega a saber nada». Ibid., p. 43.

¹²⁴⁵ «Existen tres estadios de existencia, los estadios estético, ético y religioso... El estadio estético es el de la inmediatez, el estadio ético es el de la exigencia, exigencia tan infinita que el individuo va fatalmente a la quiebra; el estadio religioso es el de la realización; pero no, entiendan bien, de la realización que consistiera en llenar de oro una caña hueca o un saco, ya que el arrepentimiento, precisamente, ha hecho un lugar infinito; de ahí esta contradicción religiosa; encontrarse sobre setenta mil brazas de agua, y aun así ser feliz al mismo tiempo». Cf. KIERKEGAARD, SØREN.: *El amor y la religión. Puntos de vista*, Rueda, Buenos Aires, pp. 131 – 132. [Trad. Cast. Juana de Castro].

¹²⁴⁶ «La angustia no es solamente “angustia ante”, sino, en cuanto “encontrarse”, al par “angustia por”. Aquello “por que” se angustia la angustia no es una determinada forma de ser y posibilidad de “ser ahí”. La amenaza misma es, en efecto, indeterminada y no puede ser, por ende, avanzar amenazadora sobre tal o cual “poder ser”

que Kierkegaard denominaría la *enfermedad mortal*. Precisamente, la desesperación es la desproporción que se da entre la imagen del *yo profundo religado*, al que más arriba aludíamos, y el *yo representado* que se encuentra en estado de enajenación. El *yo profundo* es el que se constituye a partir de la integración de los diferentes ámbitos de realidad para la construcción de su ser personal. Como se señalaba en capítulos anteriores, se trata del *ser que habita* en cuanto que se encuentra *arraigado*. Esto significa *apertura dinámica* y creadora que le permite crear un ámbito de encuentro con las demás realidades - comunidad, personas, valores, Dios...-. Cuando estos lazos se rompen se produce un desequilibrio y zozobra existencial que se traduce en *angustia*¹²⁴⁷. La recuperación de este equilibrio, en el caso del autor danés, se hace por vía de reencuentro del *sí mismo* con la transcendencia, pero otros autores insisten en otras vías complementarias.

Para Heidegger, todas las cuestiones filosóficas parten de la existencia, de tal modo que en sus primeros escritos la antepone a la esencia¹²⁴⁸. Si se quiere saber lo que es el ser se deberá partir de un análisis de la existencia humana. El problema fundamental es, por tanto, *antropológico*, ya que el camino hacia el ser es el hombre:

*«Yo llamo ec –sistencia del hombre al estar en la iluminación del ser. Sólo al hombre le es propio este modo de ser. La ec –sistencia así entendida no es sólo el fundamento de posibilidad de la razón, ratio, ino la ec –sistencia es aquello donde la esencia del hombre conserva la providencia de su determinación».*¹²⁴⁹

Lo que él considera la pregunta fundamental de la metafísica, *«por qué es el ente y no más bien la nada»*, se plantea en momentos críticos en los que se hace fundamental la recuperación de la existencia¹²⁵⁰. La pregunta debe dirigirse hacia el fundamento del ente que, según Heidegger, debe partir de la existencia:

fácticamente concreto. Aquello por que se angustia la angustia es el “ser en el mundo” mismo». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *Ser y Tiempo*, p. 207.

¹²⁴⁷ *«Cuando el hombre advierte que se van cortando uno a uno los vínculos nutricios que lo unen al mundo a través de los diversos ámbitos que constituyen su clima vital, es invadido por un sentimiento irreprimible de asfixia y desamparo».* Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 437.

¹²⁴⁸ *«En sus últimas publicaciones, especialmente en la “Teoría de la verdad de Platón”, y en los añadidos de “Qué es metafísica” invierte su punto de vista y afirma que esta inversión o viraje está ya contenido en la tercera sección, todavía no publicada, de la primera parte de “Ser y Tiempo”. Ahora sustituye la prioridad epistemológica de la existencia antes del ser por la prioridad ontológica del ser antes de la existencia. Ahora sostiene que el origen está en el ser y no en el sujeto».* Cf. HEINEMANN, FRITZ: *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?*, p.100.

¹²⁴⁹ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *Carta sobre el humanismo*, Taurus, Madrid, 1966, 2ª Ed., p.20. [Trad. Cast. Rafael Gutierrez Girardot].

¹²⁵⁰ *«Surge, por ejemplo, en momentos de gran desesperación, cuando parece desvanecerse todo el peso de las cosas y el sentido se oscurece por completo. Tal vez se manifiesta tan sólo como una única campanada cuyo sonido penetra la existencia y luego se va apagando suavemente. La pregunta está igualmente presente en los súbitos júbilos del corazón, porque en esos momentos todas las cosas se transforman y nos rodean como si eso sucediera por primera vez, y como si pudiésemos comprender antes su inexistencia que su existencia y el que sean tal como son».* Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 2001, p.11. [Trad. Cast. Angela Ackermann Pilari].

*«La interrogación busca el fundamento del ente en tanto que existente».*¹²⁵¹

Esta pregunta supone un salto (*Sprung*) que significa el abandono de esquemas de pensamiento inapropiados para interrogar por el fundamento de la existencia:

*«Con ella adquirimos la experiencia de que la esta pregunta relevante, la del porqué, tiene su fundamento en un salto “Sprung”, mediante el cual el hombre salta fuera “Ab –sprung” de toda cobertura “Geborgenheit” anterior, auténtica o supuesta, de su existencia. El acto de preguntar que supone esta pregunta sólo se da en el salto, a modo de un salto y de ninguna otra manera».*¹²⁵²

El salto busca superar la mera apariencia e ir hacia el origen:

*«A tal salto, que se instituye, como fundamento, saltando, lo llamamos su origen o salto originario “Ur –sprung”, de acuerdo con la auténtica significación de la palabra: instituirse, saltando, como su propio fundamento. Puesto que la pregunta: “¿por qué es el ente y no más bien la nada?” instituye, saltando, el fundamento de todo auténtico preguntar, y a sí se constituye el origen “Ur –sprung”, debemos reconocerla como la pregunta más originaria».*¹²⁵³

La existencia no está dada de una vez por todas, sino que se desarrolla a partir de las posibilidades. La existencia es relacional, ya que “*El ser –en – el mundo*” no se entiende como una sustancia más entre las demás cosas, sino en relación y referido a todos los demás existentes. Esta existencia se encuentra *instalada* en el *mundo* que se entiende como entramado relacional, desde el que se proyectan múltiples posibilidades de existencia¹²⁵⁴. Desde el planteamiento de Heidegger, el mundo aparece como el despliegue del ser en el que la disyuntiva entre esencia y existencia queda superada en favor de una integración de ambos conceptos, que se realiza gracias al despliegue del ser:

*«El hombre es, más bien, ante todo ec –sistente en su esencia, en la apertura del ser, cuya abertura ilumina, solo entonces, el “entre” dentro del cual puede “ser” la “referencia” del sujeto al objeto».*¹²⁵⁵

Esta idea de mundo trata de superar la definición *cósico objetivista* de la modernidad filosófica que rechazaba la realidad de todo aquello que no fuese “*manipulable*”. De aquí arrancan las críticas que Heidegger dirige a la técnica, guiada por los dictámenes de la utilidad y entendida como dominio, manipulación y

¹²⁵¹ Ibid., p.12.

¹²⁵² Ibid., p.15

¹²⁵³ Ibid., p. 16

¹²⁵⁴ «Lo que el hombre es, es decir, la “essencia” del hombre, en el lenguaje tradicional de la Metafísica, descansa en su ec –sistencia [...]. Pero aquí no se trata de una contraposición de *essentia* y *existentia*, porque estas dos determinaciones metafísicas del ser, mucho menos aún, su relación, no se han puesto en cuestión». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *Carta sobre el humanismo*, p. 21.

¹²⁵⁵ Ibid., p. 51.

a la postre poder, ya que la relación con las cosas nos puede llevar hacia una vida *auténtica* o *inauténtica*. La existencia inauténtica consistirá en vivir sin referencia al ser, es decir, *ónticamente* y no *ontológicamente*¹²⁵⁶. El planteamiento filosófico moderno comprende únicamente la realidad en su vertiente instrumental, sometida a cálculo y objeto de explotación. Heidegger considera este planteamiento erróneo, precisamente porque nos ofrece una imagen falsa del hombre y nos aleja de la comprensión relacional de la realidad:

*«Con ello se expande la apariencia de que todo cuanto sale al paso existe sólo en la medida de que es un artefacto del hombre. Esta apariencia hace madurar una última apariencia engañosa. Según ella parece como si el hombre, en todas partes, no se encontrara más que consigo mismo»*¹²⁵⁷.

- Modos de conocimiento acordes a los diferentes tipos de realidad

«La ciencia deja al hombre en el no –sentido, en el absurdo del mundo; le proporciona sólo los utensilios necesarios para protegerlo contra ese absurdo. La filosofía, por el contrario, se esfuerza en superar el absurdo y en alcanzar el sentido del mundo. El postulado de toda filosofía auténtica consiste en suponer que hay un sentido, y su objetivo es encontrar el medio para llegar a él».¹²⁵⁸

Jaspers y Heidegger profundizan filosóficamente en la idea de que el hombre no es una realidad que se encuentre constituida de una vez por todas, sino que debe ir configurando su ser en vinculándose con el entorno y entrando en relación con las realidades envolventes –*valores éticos, estéticos, religiosos...*–, cuyo conocimiento no se alcanza a través del método científico técnico basado en la manipulación y el dominio, donde estos pensadores veían el origen de las guerras mundiales:

*«Todo cuanto afirma el pensamiento personalista y existencial sobre la necesidad de adoptar actitudes no de manipulación y dominio, sino de reverencia y acogimiento no responde a un ilegítimo encabalgamiento metodológico de la metafísica y la ética, sino a la voluntad de cumplir las condiciones necesarias para establecer relaciones eminentes de inmediatez con las realidades susceptibles de darse en presencia. Entre realidades capaces de hacerse presentes sólo caben actitudes de apelación y acogimiento, no de entrega pasiva y manipulación objetivista»*¹²⁵⁹.

¹²⁵⁶ Cf. VALVERDE, CARLOS: *Antropología filosófica*, p. 72.

¹²⁵⁷ Cf. “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, pp. 28 –29.

¹²⁵⁸ Cf. BERDIAEV, NICOLAS: *La filosofía como acto creador*, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1977, p.16. [Trad. Cast. Ramón Alcalde].

¹²⁵⁹ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, p. 28.

Heidegger nos habla del compromiso existencial que debe acompañar al pensar¹²⁶⁰. La realidad no es un objeto de conocimiento que pueda ser diseccionado a distancia, sino que exige inmergirse en ella de modo interactivo:

*«Pero entonces, ¿qué quiere decir “pensar”? Lo que quiere decir nadar no lo aprendemos jamás por medio de un tratado de natación. Lo que quiere decir nadar no lo dice el salto al río. Es sólo de este modo como conocemos el elemento en el que tiene que moverse el nadar».*¹²⁶¹

Tal como nos indica López Quintás, Heidegger realiza un esfuerzo de renovación metodológica para superar esquemas gnoseológicos insuficientes para el conocimiento de la realidad, entendida como *interferencial y relacional*¹²⁶². Este salto consiste en pasar de una *fenomenología intencional* a una *fenomenología existencial*¹²⁶³, en la que las realidades se conocen por *participación co-creadora*. La comprensión se realiza a partir del encuentro con la realidad que muestra posibilidades aún no exploradas. El problema de cómo el hombre se construye en interacción con el entorno, no es exclusivo del pensamiento de la existencia. Carlos Valverde nos indica en qué medida Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, analiza pormenorizadamente cómo se establece la relación entre el sujeto y el objeto, y cómo se condicionan mutuamente. Del mismo modo, Husserl, en sus últimos escritos, habla *del mundo vital* (Lebenswelt)¹²⁶⁴. Esta es la línea en la que se sitúa el pensamiento que desde el *Dasein* heideggeriano ha influido a un amplio número de pensadores como J. P. Sartre, M. Merleau Ponty, R. Bultmann, H. G. Gadamer... En este sentido, escribe Carlos Valverde:

*«Cada persona, pues, vive en su mundo y se encuentra a sí misma como ente entre los entes. Es también uno de los sentidos de la frase de Ortega “yo soy yo y mi circunstancia”. En el contacto activo con las cosas y con los hombres comprendemos las relaciones de sentido y finalidad, entendemos los valores, nos proponemos unos objetivos y tomamos unas decisiones. Todo esto entra dentro de nuestro mundo experimental y constituye el horizonte para una comprensión ulterior».*¹²⁶⁵

En esta línea, se desarrolla el pensamiento de Jaspers que, aunque en un principio se había desarrollado dentro del ámbito de la psicología, no le interesan tanto las cuestiones empíricas o causas de determinados comportamientos, como a sus coetáneos de profesión, sino más bien el proceso mediante el cual el hombre opta libremente ante un elenco de posibilidades que le brindan la oportunidad de

¹²⁶⁰ Ibid., pp. 43 -79.

¹²⁶¹ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: “¿Qué quiere decir pensar?”, en *Conferencias y artículos*, p. 122.

¹²⁶² «Al centrar en el *Dasein* su atención, Heidegger no intentó elaborar una antropología, sino destacar sencillamente y radicalmente el carácter ambital interferente de la realidad y la verdad. Todos los conceptos fundamentales de *Sein und Zeit* son interferenciales». Cf. LÓPEZ QUINTÁS: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, p. 58.

¹²⁶³ Ibid., p. 59.

¹²⁶⁴ Cf. VALVERDE, CARLOS: *Antropología filosófica*, p. 23.

¹²⁶⁵ Ibid., p.24.

configurar su ser¹²⁶⁶. En este sentido, Jaspers aboga, al igual que Kierkegaard por la recuperación de la *existencia auténtica* que parece haberse diluido por obra de la *tecnificación* que ha reducido el hombre a *masa*. Cada persona es única y se encuentra en una situación que debe resolver en la toma de decisiones. En este sentido, Jaspers apunta cuatro aspectos definitorios del yo empírico:

*«1) Sentimiento de nuestros hechos, una conciencia de nuestra actividad de cierta manera que nos es propia; 2) Conciencia de nuestra simplicidad, yo soy solamente uno en cada momento; 3) Conciencia de la identidad histórica, yo soy el mismo de antes; 4) La conciencia de la identidad del yo en oposición a lo externo y lo otro».*¹²⁶⁷

La recuperación de la existencia exige lo que Jaspers denomina el *pensamiento en suspensión*¹²⁶⁸. Éste supone un abandono de la seguridad que proporcionan las certezas objetivas propias de la ciencia, y permite al hombre atender sinópticamente a realidades cualitativamente diferentes y de un rango ontológico mayor, cuyo conocimiento por vía de elección y participación constituye, a la postre, la base sustentante de la existencia. Jaspers analiza la situación del pensamiento filosófico en los primeros años del siglo XX y comprueba que por ir de la mano del pensamiento lógico –discursivo se sitúa en un segundo plano, como apoyatura de la ciencia, pero carente de rigor gnoseológico propio:

*«La filosofía fue antaño el camino a las ciencias. Ahora, en todo caso, sólo puede prolongar su existencia superflua en lo sucesivo, a modo de criada de la ciencia –por ejemplo, como una teoría del conocimiento».*¹²⁶⁹

Jaspers hace una propuesta de pensamiento filosófico que supere las contradicciones entre fe – razón, objeto – sujeto... Para ello, propone la categoría de *lo abarcador*, como un esquema relacional que trata de *integrar ser, mundo, existencia y trascendencia*:

*«Lo abarcador es: o bien el ser en sí, que nos rodea, o bien el ser que somos nosotros.
El ser que nos rodea, se llama mundo y trascendencia.
El ser que somos nosotros, se llama existencia; conciencia en general, espíritu, se llama ex –sistencia»*¹²⁷⁰.

Lo *abarcador* consiste en una categoría que implica una noción *relacional* de la existencia. La persona no está dada desde sí misma y de una vez por todas, sino

¹²⁶⁶ «La filosofía es aquella concentración mediante la cual el hombre llega a ser él mismo, al hacerse partícipe de la realidad». Cf. *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 9ª reimpresión, p. 12. [Trad. Cast. José Gaos].

¹²⁶⁷ Cf. JASPERS, KARL: *Allgemeine Psychopathologie*, Springer - Verlag, Berlín, 1965, p. 101.

¹²⁶⁸ «Yo me perco del ser en tanto que no me estabilizo en nada». Cf. JASPERS, KARL: *Von der Wahrheit*, R. Piper, München, 1948, p. 1046.

¹²⁶⁹ Cf. JASPERS, KARL: *La fe filosófica*, Losada, Buenos Aires, 1968, 2ª Ed., 1968, p.10. [Trad. Cast. J. Rovira Armengol].

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p.17.

que en la apertura hacia la realidad circundante, que se encuentra en estado de apelación, configura progresivamente su ser personal:

«Lo abarcador que soy yo, es en toda figura una polaridad de sujeto y objeto.

Yo soy a título de existencia: un mundo interior y mundo ambiente,

A título de conciencia en general: conciencia y objeto,

A título de espíritu: la idea que hay en mí y la idea objetiva que viene de las cosas,

*A título de ex –sistencia: ex - sistencia y trascendencia».*¹²⁷¹

Lejos de tratarse de una disolución pseudorromántica con el entorno, se trata de una tensión espiritual que exige el abandono de la seguridad que produce lo objetivo para poder acceder a un conocimiento de lo real en toda su amplitud¹²⁷². Este tipo de realidades son las que Ebner denomina *pneumatológicas* y que escapan a los esquemas de pensamiento elaborados para el conocimiento de las realidades objetivas con los que normalmente opera de la ciencia. Esta insuficiencia del método científico - técnico para el conocimiento de ese tipo de realidades inasibles, inabarcables..., en palabras de Ebner, hace que el hombre *sueñe con el espíritu*¹²⁷³, expresión que recoge el sentir filosófico de un época. Jaspers se plantea el problema del hombre, la verdad o la trascendencia desde la relacionalidad, ya que el modo de profundizar en el conocimiento de estas realidades es por vía del encuentro, puesto que el hombre sólo puede desarrollarse en interferencia con los "otros"¹²⁷⁴. En este sentido, propone un paso de la mera existencia empírica, como individuo, a la existencia real en la que la persona se desarrolla y define mediante el ejercicio de la libertad dentro de una trama relacional. Las elecciones no se realizan por una especie de ley natural o espíritu universal, sino que se hacen desde la *mismidad* de la persona y su existencia concreta. De este modo, la elección siempre es un riesgo que se debe asumir si existe una determinación firme por elevarse a la existencia auténtica:

¹²⁷¹ Ibid., p.20.

¹²⁷² «Esta extrema tensión de pensamiento confiere a los pensadores personalistas un carácter singularmente dramático que sólo a una visión superficial puede aparecer como expresión de una actitud disolvente, pues en realidad no se trata sino de la impresión desazonante que produce la renuncia al suelo confiado de lo objetivo – fijo, delimitado, terminado, dado de una vez para siempre –y la entrega a la tarea nunca acabada de la cocreación de realidades ambivalentes». Cf. LÓPEZ QUINTÁS: *Metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 504.

¹²⁷³ «Cuando el hombre en el comienzo de su tiempo oyó la primera palabra como palabra y no sólo como sonido, cuando él mismo pronunció su primera palabra, se le encendió la luz de su mundo interior y se le reveló el misterio de su vida. Pero debió darse un momento en que se le oscureció aquella luz y aquel misterio volvió a cerrarse al hombre; ese fue el momento de la apostasía respecto a Dios. Es entonces cuando empezó el hombre, viviendo al margen del misterio de su vida, a soñar su sueño del espíritu, del que debería ser despertado a la realidad de su vida espiritual por tesón, "que vino a sustituir las figuras por la verdad", como dice Pascal». Cf. EBNER, FERDINAND: *La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos*, p. 95.

¹²⁷⁴ «Ese dolor de la falta de comunicación y esa satisfacción peculiar de la comunicación auténtica no nos afectarían filosóficamente como lo hacen, si yo estuviera seguro de mí mismo en la absoluta soledad de la verdad. Pero yo sólo existo en compañía del prójimo; solo, no soy nada [...]. Únicamente en comunicación se realiza cualquier otra verdad; en ella sólo soy yo mismo, no limitándome a vivir, sino henchiendo de plenitud la vida». Cf. JASPERS, KARL: *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, p. 22.

*«La verdad siempre está, en el tiempo, de camino, siempre en movimiento, y aún en sus magníficas cristalizaciones no es definitiva. No olvidar esta situación fundamental es la condición de todo filosofar que sea verdadero [...]. La vida inauténtica, que se niega a sí misma, se afana dondequiera por la seguridad de lo finito; quiere hacer alarde de posesión y estabilidad. La vida auténtica se arriesga. Es una vida en la altura, con la pretensión incondicionada y el mayor peligro. El ser-verdadero de la existencia, expuesta a las situaciones más extremas, sobreviene sólo decidiendo entre esto o aquello. Ante estas decisiones debe encontrar su cumplimiento o caer en el abismo».*¹²⁷⁵

El conocimiento de la realidad se da por vía de *participación y religación*. La realidad debe ser asumida y aceptada de un modo comprometido. La realidad, en su vertiente empírica, se pliega para su conocimiento perfectamente al método científico. Sin embargo, otros modos de realidad –valores, obras de arte, trascendencia...- únicamente se conocen por *vinculación y compromiso existencial*. Esto se hace mediante el ejercicio de la *libertad creadora* que exige tomar distancia para, a la postre, ganar un mayor grado de unidad¹²⁷⁶. La filosofía existencial consiste básicamente en una filosofía de vuelta al fundamento originario del hombre, ya que parte de la constatación de una existencia perdida que debe ser recuperada. Después de las confrontaciones mundiales, la atmósfera vital del hombre quedó rarificada a tenor de un extraño enajenamiento que se sustentaba en desequilibrio, extrañeza y angustia. Frente a respuestas filosóficas insuficientes para superar este descentramiento, surge la filosofía de la existencia como vía de reapropiación auténtica de la existencia¹²⁷⁷. El hombre tiene conciencia de insuficiencia, como ser inacabado. Pero Jaspers, salva este aspecto aludiendo a la fe filosófica. En capítulos anteriores estudiábamos como Sartre veía en este aspecto un desgarramiento que aboca la existencia del hombre al absurdo, ya que el autor francés considera no integrables realidades que aparecen como radicalmente extrañas al ser del hombre. Jaspers propone una dialéctica de conocimiento de la realidad por vía de integración, ya que descansa en la fe filosófica que consiste en *certidumbre de realidad*¹²⁷⁸.

En esta misma línea, Gabriel Marcel rechaza las abstracciones de la metafísica racionalista y trata de llegar al conocimiento de lo real desde la

¹²⁷⁵ Cf. JASPERS, KARL: *Von der Wahrheit*, p. 961.

¹²⁷⁶ «La gran intuición de los movimientos existencial y personalista radica en advertir que las formas superiores de inmediatez no se logran de modo sencillamente automático, sino esforzadamente creador, creador en vinculación». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia filosófica*, p. 29.

¹²⁷⁷ «La filosofía de la existencia ha surgido a causa de que las soluciones propuestas por Hegel y Marx han demostrado su insuficiencia para superar el fenómeno del enajenamiento. Por el contrario, parecen agravar aun más este proceso. El espíritu mundial de Hegel, que lo comprende todo, parece engullir al individuo, su personalidad y su mismidad. La revolución proletaria de Marx, por su parte, conduce a la dictadura del proletario y a los Estados totalitarios que suprimen la libertad del individuo y ponen en cuestión la integridad de la persona». Cf. HEINEMANN, FRITZ: *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?*, p. 22.

¹²⁷⁸ «Pues bien, llamamos fe en sentido más amplio certidumbre de realidad, evidencia, idea. Como existencia es algo como instinto; como conciencia en general, certidumbre; como espíritu, convicción. Más propiamente fe es el acto de la ex –sistencia, en que se adquiere conciencia de la trascendencia en su realidad». Cf. JASPERS, KARL: *La fe filosófica*, p. 21.

experiencia de la existencia concreta. De este modo, rechaza también las abstracciones del idealismo ya que se basa en conceptos que parecen haber perdido el sentido de realidad y, por otro lado, el empirismo como método de conocimiento que atiende a los datos de los sentidos, ya que según él, estos no muestran la realidad en toda su profundidad. Su reflexión filosófica va encaminada a recuperar la experiencia como entronque con la raíz de nuestra existencia. Esta participación se entiende desde la doble vertiente de libertad y vinculación como pertenencia. En todo momento, trata de superar la abstracción y busca la existencia concreta del "yo", pero no desde una posición *solipsista*, sino desde su construcción a partir del encuentro con el "otro". Marcel, en su conferencia *"La vertiente dramática de mi obra desde el punto de vista filosófico"*, expone como la reflexión filosófica se encuentra unida de un modo inextricable a la propia existencia. El pensamiento no se encuentra en las abstracciones, sino que debe descender a la *experiencia concreta*:

*«Lo que intento hacer resaltar es que mi teatro se me antoja hoy ligado de un modo mucho más directo e inmediato que mi obra filosófica a unas premisas irreductibles en las que se encuentran vinculados los seres que han intervenido más directamente en mi existencia».*¹²⁷⁹

Esta es la razón por la que Marcel considera el teatro un modo privilegiado de comprensión de lo humano, ya que se encuentra referido a situaciones concretas.

*«Si he insistido tanto en este aspecto de mi obra inicial, ha sido ante todo para poner de manifiesto hasta que punto es preciso buscar las raíces de este teatro en el mundo de la existencia y no en el mundo de la idea».*¹²⁸⁰

López Quintás señala el *misterio* como concepto fundamental que rescata el discurso filosófico de Gabriel Marcel. El misterio se muestra como la profundidad que sobrepasa la mera *fisicidad* de la realidad. El error fundamental consiste en considerar la realidad únicamente a partir de su vertiente empírica, ya que, desde este aspecto, su conocimiento parece estar sujeto a la lógica de la técnica, método inadecuado para el tratamiento de lo humano. Este aspecto preocupó especialmente a Nicolai Berdiaev que se revela contra la pretensión del método científico por abarcar todas las parcelas de la realidad. Este autor, consciente de los diversos modos de realidad existentes, propone superar las limitaciones de dicho método en el conocimiento de vertientes de la realidad diferentes a las realidades empíricas¹²⁸¹. Cuando se da esta extrapolación metodológica asistimos a un deslizamiento hacia una concepción antropológica errónea. Las personas son

¹²⁷⁹ GABRIEL MARCEL: *"La vertiente dramática de mi obra desde el punto de vista del filósofo"*, en *En busca de la verdad y la justicia*, Herder, Barcelona, 1967, p. 19 [Trad. Cast. Juan Godo Costa].

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁸¹ *«La ciencia no prevé la libertad en el mundo. No conoce los secretos últimos, porque nunca franquea los pasos peligrosos del conocimiento. A ello se debe que la ciencia no conozca la Verdad, sino solamente verdades. La verdad de la ciencia no tiene significación más que para estados particulares del ser y en direcciones particulares».* Cf. BERDIAEV, NICOLAS: *La filosofía como acto creador*, pp. 13 –14.

consideradas como meros individuos y las comunidades reducidas a masas o colectividades¹²⁸². Un individuo es algo cerrado sobre sí mismo que se define por su unicidad, incapaz de fundar comunidad por su propia esencia solipsista:

*«Las masas son desperdicios y no comienzos [...]. Ninguna comunidad es posible en un mundo donde ya no hay prójimo, donde no quedan más que semejantes que no se miran. Cada uno vive aquí en una soledad que se ignora incluso como soledad e ignora la presencia de otra. A lo más, llama "sus amigos" a algunos dobles de él mismo en quienes pueda satisfacerse y tranquilizarse».*¹²⁸³

Su esencia es de carácter numeral por lo que puede ser definido como solipsismo. Una concepción antropológica que considera al ser humano como individuo implica una idea de existencia como arrojada, ya que los diferentes tipos de realidad que rodean al hombre le van a aparecer siempre como extraños y no integrables en su existencia, ya que no forman parte de su ser¹²⁸⁴.

¹²⁸² «Mientras que el individuo se considera como un ser cerrado, la persona es un ser abierto, en cuanto puede enriquecerse indefinidamente en la comunicación con el mundo, con los demás y con Dios, se realiza precisamente en esa apertura a los demás y a Dios y tanto es ella misma cuando se da a los demás porque el "amor diferencia" (Teilhard de Chardin); por eso la persona es para la comunidad pero la comunidad es para la persona y ambas se necesitan y complementan. La persona es libre y por eso sujeto de obligaciones morales, y porque tiene obligaciones, tiene derechos y merece todo respeto; se guía en sus decisiones por valores reflejamente adquiridos. Es dueña de sí y don de sí». Cf. VALVERDE, CARLOS: *Antropología filosófica*, Edicep, Valencia, 1995, p. 33.

¹²⁸³ Cf. MOUNIER, EMMANUEL: *Manifiesto al servicio del personalismo*, en *Obras Completas*, Sigueme, Salamanca, 1992, vol. I, p. 638.

¹²⁸⁴ Para Lyotard, la noción de individuo es clave en la postmodernidad, al tiempo que se revela como insuficiente para una comprensión integral del hombre: «La novedad es que en este contexto los antiguos polos de atracción constituidos por los Estados – naciones, los partidos, los profesionales, las instituciones y las tradiciones históricas pierden su atracción. Y no parecen que deban ser reemplazados, al menos a la escala que les es propia. La comisión Tricontinental no es un polo de atracción popular. Las identificaciones con los grandes nombres, los héroes de la historia actual se hacen más difíciles. [...] Además, no se trata de un auténtico objetivo vital. Este queda confiado a la diligencia de cada uno. Cada uno se ve remitido a sí mismo. Y cada uno sabe que ese sí mismo es poco». Cf. LYOTARD, JEAN –FRANÇOIS: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Planeta – Agostini, Barcelona, 1993, p. 42. [Trad. Cast. Mario Antolín Rato].

- Persona y Libertad.

«Llamamos personalista a toda doctrina, a toda civilización que afirme la primacía de la persona humana sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos que sustentan su desarrollo»¹²⁸⁵.

La persona se define como una realidad abierta que puede integrar, por vía de *participación y compromiso*¹²⁸⁶, las diferentes vertientes de la realidad para la configuración de su ser que no se da acabado, hecho de una vez por todas. Es por esto que Gabriel Marcel trate de otorgar un rango filosófico a conceptos como *opción, compromiso, vínculo, fe...*¹²⁸⁷. En este sentido, Zubiri distingue entre *personidad* y *personalidad*, como dos momentos de una realidad única que es la persona humana. La *personidad* se refiere a la primera naturaleza de la que consta el hombre y que le viene dada y en un principio se plantea como *potencial* o fuente de posibilidades¹²⁸⁸. La personalidad consiste en la configuración de la *personidad*, como segundo momento, en el que esta estructura primaria se desarrolla desde la toma de decisiones y los actos que el hombre va ejecutando a lo largo de su vida¹²⁸⁹. Esta distinción cobra una gran importancia para la filosofía de la existencia, ya que la cuestión clave en la configuración del ser del hombre son las decisiones que éste toma desde el ejercicio de su libertad como *vinculación*¹²⁹⁰. El hombre es el único animal que se ve en la obligación de dar respuesta a las diversas situaciones que se le van presentando a lo largo de su existencia mediante la toma de decisiones. Estas respuestas que el hombre da no están perfectamente ajustadas como en el caso del animal, de tal manera que existe siempre una *suspensión* ante la realidad. La diferencia con el animal es que las respuestas que éste da, siempre se encuentran ajustadas al medio y por tanto siempre son adecuadas. En el caso del hombre, la inteligencia se convierte en la distancia de mediación que existe entre el

¹²⁸⁵ Cf. MOUNIER, EMMANUEL: *Manifiesto al servicio del personalismo*, en *Obras Completas I*, p. 583.

¹²⁸⁶ «De forma clarificante, el pensamiento dialógico y existencial destacan la vinculación de lo sagrado y lo abierto, lo ético y lo interaccional creador, e insisten sin desmayo en la necesidad de plantear los problemas filosóficos a nivel lúdico, que desborda el nivel objetivista y lo asume merced a una actitud de compromiso y entrega». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 273.

¹²⁸⁷ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Metodología de la suprasensible II. El triángulo hermenéutico*, p. 421.

¹²⁸⁸ «En este sentido, la palabra persona no significa personalidad. Significa un carácter de sus estructuras, y como tal es un punto de partida. Porque sería imposible que tuviera personalidad quien no fuera ya estructuralmente persona. Y, sin embargo, no deja de ser persona porque ésta hubiera dejado de tener tales o cuales visicitudes y haya tenido otras distintas. A este carácter estructural de la persona lo denomino *personidad*, a diferencia de la personalidad». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Sobre el hombre*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 113.

¹²⁸⁹ «Personalidad es así un modo de ser, es lo que la realidad humana va haciendo de sí misma a lo largo de la vida. Justamente el conjunto de actos que el hombre va efectuando a lo largo de su vida le confiere eso que llamamos personalidad, una personalidad rica o pobre, la personalidad de un artista, de un pensador, de un filósofo, de un gobernante, de un comerciante, etc. La personalidad es una cosa que se va configurando a lo largo de la vida. Constituye no un punto de partida, sino un término progresivo del desarrollo vital. La personalidad se va haciendo o deshaciendo, y incluso rehaciendo. No es algo de que se parte». Ibid.

¹²⁹⁰ «Esta palabra [libertad] no significa en modo alguno una vacuidad como si habláramos de un “espacio disponible”, sino que más bien designa la capacidad para entregarnos a aquello que encontramos y atarnos mediante esta entrega, o bien la facultad de transformar meras circunstancias en ocasiones o incluso situaciones favorables, es decir, cooperar con el propio destino, imprimiendo en él la propia marca». Cf. GABRIEL MARCEL: «Yo y el otro», en *En busca de la verdad y la injusticia*, Herder, Barcelona, 1967, p. 159. [Trad. Cast. Juan Godo Costa].

medio y las respuestas. La perfecta adecuación al medio es lo que Zubiri denomina *justeza*:

*«El animal, por su propio condicionamiento interno, está sometido a esa condición de justeza, es decir, de equilibrio interno entre las condiciones que hacen viable o no viable el animal, y el sistema biológico que funciona en forma que sea adecuada, que mantenga ese equilibrio dinámico y reversible».*¹²⁹¹

El hombre debe ajustarse al medio, ya que no posee unos instintos seguros como los del animal que garantizan su supervivencia. Para el hombre, los instintos no son suficientes y debe enfrentarse a la *elección de posibilidades*:

*«Mientras en el caso del animal, el ajustamiento transcurre directamente de su realidad orgánica a la realidad del medio, en el caso del hombre, ese ajustamiento transcurre a través de ese sutil medio que es la posibilidad»*¹²⁹².

Mientras el animal se encuentra *enclasadado*, el hombre debe determinarse a cada momento a través de la elección de posibilidades. Este es el núcleo del problema antropológico que plantea la filosofía existencial; el ejercicio de la libertad del hombre para la elección de posibilidades de las cuales pende la configuración de su ser:

*«El hombre se ve arrojado al orbe de las posibilidades por su propia realidad para dar una respuesta adecuada. El hombre se encuentra en la necesidad inexorable de realizarse y por ello se ve lanzado a ese ámbito de la irrealidad de las puras posibilidades».*¹²⁹³

Cobra una gran importancia el tema de la libertad para la configuración de un yo que podríamos denominar *dinámico*, es decir en constante cambio y evolución. El hombre elige unas u otras posibilidades a partir de la figura de coordenadas que prefiguran la imagen de ese “yo” que quiere construir. La elección de posibilidades se polariza a partir de la imagen que el hombre quiere configurara de sí mismo:

*«Cuando el hombre es llevado a preferir, esto le abre en cierto modo un sistema de coordenadas, a las que refiere una cosa concreta para saber si es efectivamente deseable o no».*¹²⁹⁴

El hombre se convierte en responsable de la configuración de su propio ser por lo que debe dar razón de sus actos: *«Aquello de lo que en definitiva debe dar razón, no es tanto un acto, una serie de actos o una vida entera cuanto la figura o*

¹²⁹¹ Cf. *Sobre el hombre*, p. 346.

¹²⁹² Ibid., p. 347.

¹²⁹³ Ibid., p. 351.

¹²⁹⁴ Ibid., p. 354.

*configuración concreta que, a través de sus actos, va otorgando a la persona*¹²⁹⁵. De este modo, lo que el hombre justifica en todos y cada uno de sus actos es su personalidad¹²⁹⁶. Este proceso de justificación no tiene un momento puntual, sino que se desarrolla en el tiempo, de modo que la temporalidad adquiere una nueva dimensión entroncada en la noción de “*ser en el mundo*”:

*«La pregunta acerca de qué es el tiempo ha acabado por remitir nuestra investigación al ser – ahí, si por ser – ahí se entiende el ente en su ser que conocemos como vida humana; este ente en el respectivo instante de su ser, el ente que somos cada uno de nosotros mismos, el ente que apuntábamos en la afirmación fundamental: yo soy»*¹²⁹⁷.

Las acciones que el hombre va desarrollando a través del decurso temporal van configurando la figura de la persona del hombre que determina «*una especie de segunda naturaleza o “ethos”*»¹²⁹⁸. El hombre no puede escapar a esta responsabilidad que consiste en definir su ser en cada una de sus acciones:

«La figura con que en cada acto vital el hombre perfila la imagen o la figura, la configuración concreta de esa personeidad, es la personalidad. Lo que el hombre justifica es su personalidad, porque eso es lo que está definiendo en cada uno de los actos de su vida, y para eso es igual que se tome un solo acto o la totalidad de la vida».¹²⁹⁹

La configuración del ser personal a través de los actos esclarece un punto clave en el pensamiento existencial. La existencia pertenece a la persona en cuanto que debe apropiarse de ella triplemente. En un primer momento, el hombre es agente de las decisiones, pero estas cobran importancia en cuanto se hacen propias y contribuyen a la configuración del ser del hombre. Las decisiones que configuran la vida le pertenecen a la persona en cuanto que es autor de las mismas. En este segundo momento radica la libertad del hombre:

«La vida consiste, en el primer caso, en que el viviente sea agente, y en el segundo, en que sea autor de las decisiones. En el primer caso el hombre vive como naturaleza; en el segundo, como libertad».¹³⁰⁰

Zubiri introduce un tercer momento que no pertenece a las decisiones del hombre y que le viene dado por la situación:

¹²⁹⁵ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La cultura y el sentido de la vida*, PPC, Madrid, 1993, p. 134.

¹²⁹⁶ «Yo me afirmo a mí mismo como persona en la medida en que asumo la responsabilidad de lo que hago y de lo que digo. Pero, ¿ante quien o ante qué me considero yo responsable? La respuesta es que yo soy responsable al mismo tiempo ante mí mismo y ante el otro, y que precisamente esta conexión es significativa para la obligación personal, que representa la característica propia de la persona». Cf. MARCEL, GABRIEL: “Yo y el otro”, en *En busca de la verdad y la injusticia*, p. 156.

¹²⁹⁷ Cf. HEIDEGGER, MARTIN: *El concepto de tiempo*, Minima Trotta, Madrid, 2001, 2ª Ed., p. 36. [Trad. Cast. Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero].

¹²⁹⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La cultura y el sentido de la vida*, p. 134.

¹²⁹⁹ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Sobre el hombre*, p. 360.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 586 –587.

*«Con todo, si de ese aspecto de suerte en la trama argumental de la vida no es ni agente ni autor, sí es actor, actor de la vida que le ha tocado en suerte representar y desempeñar».*¹³⁰¹

Agente, autor y actor son las tres dimensiones que el hombre integra en la apropiación de la existencia en orden a la configuración de su ser. El hombre adquiere independencia respecto al medio en la medida que se encuentra vinculado al mundo en el que desarrolla su existencia¹³⁰².

- La Comunidad y el lenguaje

*«El ser ahí, en tanto que ser en el mundo, es juntamente un ser-con, un ser con otros; lo cual significa: tener ahí con otros el mismo mundo, encontrarse recíprocamente, ser con otros en el modo del ser –uno-para- el otro».*¹³⁰³

La noción de *comunidad* adquiere una gran importancia como entramado relacional que se constituye por la interferencia de los ámbitos de vida de las diversas personas que la forman, al tiempo que se vinculan con realidades de orden superior. El fundamento de la existencia radica en el encuentro con el "otro". Desde la constitución del "*ethos*", el planteamiento de Emmanuel Lèvinas adquiere una gran importancia, ya que aborda el problema del otro anteponiendo la ética a la ontología:

*«La ética [...] es más ontológica que la ontología».*¹³⁰⁴

Lévinas hace un análisis del encuentro con el otro a través del rostro, en el que pone de relieve la importancia ontológica de la *expresión*. Este autor acentúa este aspecto, ya que considera que en la expresión del rostro es donde se da la presentación del ente como *«presentación personal»*¹³⁰⁵. La existencia humana consiste, no tanto en estar en el mundo, sino en una "*apertura infinita*" hacia el otro. En el ámbito ético, como relación que se establece con el otro, es donde adquiere importancia la búsqueda por el fundamento de la existencia. La apertura que se da en la expresión no es simple *«conciencia contemplativa»*, sino que establece el marco comunicativo que permite la *interferencia cocreadora* para fundar una *comunidad*¹³⁰⁶. El "*Otro*" contribuye, en un marco de apelación y

¹³⁰¹ Ibid., p. 587.

¹³⁰² «De aquí que sólo seamos independientes en tanto en cuanto estamos entretelados en el mundo. La independencia no puede realizarse abandonando el mundo. Ser independiente en el mundo significa, antes bien, una relación peculiar con el mundo: estar en él y a la vez no estar en él, estar en él estando a la vez fuera de él». Cf. JASPERS, KARL: *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, p.95.

¹³⁰³ HEIDEGGER, MARTIN: *El concepto de tiempo*, Trotta, Madrid, 2001, 2ª Ed., p. 36 –37. [Trad. Cast. Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero].

¹³⁰⁴ LÉVINAS, EMMANUEL: *De Dios que viene a la idea*, Caparrós, Madrid, 1995, p. 153. [Trad. Cast. Jesús María Ayuso].

¹³⁰⁵ Cf. LÉVINAS, EMMANUEL: "*Libertad y mandato*", en *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001, p. 79 [Trad. Cast. Antonio Domínguez Leiva].

¹³⁰⁶ «La expresión no consiste, en efecto, en presentar a una conciencia contemplativa un signo que esta conciencia interprete remontándose al significado. Lo expresado no es un pensamiento que anima al otro –

respuesta, a fundar una estructura que supera el simple agregado de individuos, ya que establece vínculos de presencia real. Lévinas ve en la relación con el “Otro” el fundamento ético. No se detiene simplemente en establecer la relación Yo – Tú, cuestión que previamente habían dilucidado de manera excepcional, Marcel y Buber, sino que trata de «mostrar las estructuras éticas de esta relación»¹³⁰⁷. Por esto mismo escribe:

*«La conciencia moral no es invocada aquí como una variedad particularmente recomendable de la conciencia, sino como la forma concreta que reviste un movimiento en el Mismo enfrente del Otro, más fundamental que la libertad y que, sin embargo, no nos vuelve a violencia ni a fatalidad».*¹³⁰⁸

La existencia de una realidad diferente a la propia existencia del *mí mismo* se muestra a modo de presencia como “Otro”, lo que afirma el estado de menesterosidad del que parte el Yo aislado. El planteamiento *solipsista, antropocéntrico y subjetivista* de la modernidad, en el que la realidad circundante era deducida desde el “Yo” individual, da paso a un esquema en el que la definición del yo se da desde el *encuentro* y la *apertura* hacia el otro. No se trata de una fusión de individualidades, sino de una interferencia entre campos de existencia personales que van constituyendo el ser personal. La persona no está dada de una vez por todas y no se entiende sin su relación con la comunidad. Mediante su adhesión libre y responsable a las realidades circundantes, va configurando su ser personal, al tiempo que contribuye a fundar comunidad. Lévinas ahonda en las líneas trazadas por Martín Buber con anterioridad en las que trataba de superar el individualismo, pero sin caer en la identificación amorfa del colectivismo. La definición de persona quedaba fundamentada en el encuentro con el “otro”:

*«Si consideramos el hombre con el hombre veremos siempre la dualidad dinámica que constituye al ser humano [...]. Podremos aproximarnos a la respuesta de la pregunta qué es el hombre, si acertamos a comprenderlo como el ser en cuya dialógica, en cuyo estar –dos –en- recíproca- presencia se realiza y se reconoce cada vez el encuentro del “uno” con el “otro”».*¹³⁰⁹

La persona consiste en apertura al *tú personal*, al *Tú transcendente* y al *otro cósmico*, de tal modo que queda definida en la relación. La consistencia de la relación no se polariza en ninguno de los términos de la misma, sino que se encuentra en el “entre”. Esta relación es dialógica y no dialéctica porque no consiste en un síntesis de contrarios, sino en un enriquecimiento mutuo en la *alteridad*. Jaspers, en esta misma línea, insiste en esta distinción para comprender

autrui-; es también el otro –autrui- presente en ese pensamiento. La expresión hace presentes a lo comunicado y al comunicante, que se confunden en ella. Pero esto tampoco quiere decir que la expresión nos de conocimiento del otro –autrui. La expresión no habla de alguien, no es información sobre una coexistencia, no suscita, además del saber, una actitud; la expresión invita a alguien a hablar». Ibid., 79.

¹³⁰⁷ LÉVINAS, EMMANUEL: “Transcendencia y altura”, en *La realidad y su sombra*, p. 103.

¹³⁰⁸ Ibid., p. 104.

¹³⁰⁹ Cf. BUBER, M.: *¿Qué es el hombre?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 146 –151. [Trad. Cast. Eugenio Imaz].

como es posible que la persona pueda integrar de modo íntimo realidades diferentes a sí mismo:

«Dialéctica tiene un sentido muy distinto, lo único que tiene de común es que en ella la antítesis son de importancia esencial. Dialéctica es la marcha lógica a través de antítesis para resolverlas en síntesis. Dialéctica es el acaecer real en antítesis que chocan entre sí, se combinan y producen algo nuevo. Pero dialéctica significa también desatar la antítesis de antinomias sin solución, precisamente en la insolubilidad, en lo contradictorio –significa también el encaminarse a las fronteras en que el ser aparece absolutamente desgarrado, en que nuestro ser propiamente dicho, se convierte en la fe, y ésta en un comprender aparentemente absurdo»¹³¹⁰.

En el lenguaje se da el encuentro con el “Otro” y, por tanto, la estructura y cohesión de la comunidad. Son muchos los autores que han profundizado en el carácter fundante que tiene el lenguaje hasta el punto de considerarlo el fundamento de toda filosofía, ya que éste consiste básicamente en comunicación:

«El origen de la filosofía está, pues, realmente en la admiración, en la duda, en la experiencia de situaciones límites, pero, en último término y encerrando en sí todo esto, en la voluntad de la comunicación propiamente tal».¹³¹¹

Heidegger establece una vinculación entre lenguaje y realidad, ya que el ser se desvela a través del lenguaje. El tipo de lenguaje al que se refiere es al poético, no al científico o al cotidiano. Por esto escribe:

«El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta vivienda. Su vigilar es producir la patencia del ser por qué estos los conducen por su decir al lenguaje y en el lenguaje la guardan».¹³¹²

Este planteamiento trata de superar la concepción instrumental del lenguaje como un medio del que se sirve el hombre para transmitir conocimiento¹³¹³. El lenguaje posee un carácter creador que consiste en instaurar nuevos vínculos existenciales y, en consecuencia, el despliegue de la existencia en común con los otros. Por estos mismo escribe Jaspers:

¹³¹⁰ Cf. JASPERS, KARL: *La fe filosófica*, Losada, Buenos Aires, 1968, 2ª Ed., 1968, pp. 22 –23. [Trad. Cast. J. Rovira Armengol].

¹³¹¹ Cf. JASPERS, KARL: *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, p. 23.

¹³¹² Cf. *Carta sobre el humanismo*, p.7.

¹³¹³ «El hombre se comporta como si fuera él el forjador y dueño del lenguaje, cuando en realidad es éste el que es y ha sido siempre el señor del hombre. Tal vez, más que cualquier otra cosa, la invención llevada a cabo por el hombre, de esta relación de dominio es lo que empuja a la esencia de aquel a lo hogareño. El hecho de que nos preocupemos por la corrección en el hablar esta bien sin embargo no sirve para nada mientras el lenguaje siga sirviendo únicamente como medio para expresarnos». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, p. 128.

*«Lo que no se realiza en la comunicación, aún no existe; lo que no se funda últimamente en ella, carece de fundamento o razón suficiente. La verdad empieza a dividirse».*¹³¹⁴

A través del lenguaje, el hombre se encuentra instalado en la realidad y, por tanto, puede establecer vínculos cargados de sentido que enriquecen y contribuyen al crecimiento de su ser personal en el encuentro con los demás hombres:

*«La razón es como órgano de acogida de las palabras, el oído espiritual del hombre [...]. Y así como la sordera de la oreja es la expresión filológica del cerramiento a la palabra, la "pérdida de la razón" propia de la locura es la expresión espiritual de ese cerramiento: esa pérdida es la oclusión del yo frente al tú».*¹³¹⁵

El lenguaje adquiere una capacidad fundante que supera la mera utilidad, ya que alumbra campos inéditos de realidad en la apertura hacia el "otro"¹³¹⁶. La vida espiritual se fundamenta en el lenguaje, puesto que en él es donde se establecen las relaciones de presencia con realidades de orden superior a las meramente empíricas, ya que, como explica López Quintás: *«Debemos analizar el lenguaje no sólo como medio para comunicar contenidos significativos, sino ante todo como medio en el cual crea el hombre ámbitos de interferencia con la realidad entorno y hace, así, surgir campos de iluminación y de sentido»*¹³¹⁷. La comunicación, como relación que se establece en el binomio *apelación – respuesta*, funda un campo expresivo que alumbra el sentido de la realidad, ya que es el medio en el que se da el encuentro con el "Otro", al tiempo que se establece la identidad del "Yo":

*«No se ha afirmado absolutamente nada contra la existencia del yo si se dice que es solamente una palabra. Sólo que hay que entenderlo en este sentido: existe – objetivamente sólo en la palabra. No se puede afirmar de él la existencia objetiva más que diciendo: el yo es una palabra. Pero también su existencia –y sólo existe en ésta creando la esfera de lo subjetivo».*¹³¹⁸

Los ámbitos de comunicación se establecen tanto horizontal como verticalmente, ya que la existencia del hombre, como apertura, establece la posibilidad de la interrelación enriquecedora con los demás hombres y con la transcendencia:

«El lenguaje es el gran elemento mediador entre la naturaleza infinita y la finita, entre un individuo y otro, entre cada persona y la

¹³¹⁴ Cf. La filosofía desde el punto de vista de la existencia, p. 102.

¹³¹⁵ Cf. EBNER FERDINAND: La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos, p. 90.

¹³¹⁶ «Verdad es lo que nos une y la verdad tiene su origen en la comunicación. El hombre encuentra en el mundo al otro hombre como la única realidad con la cual puede unirse entendiéndose y con confianza. En todas las fases de unión entre hombres, encuentran compañeros de destino amando el camino a la verdad perdido para el hombre que se aísla, refractario y obstinado, y que se enquistaba en la soledad». Cf. JASPERS. KARL : La fe filosófica, p. 43.

¹³¹⁷ Cf. Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia filosófica, p. 74.

¹³¹⁸ Cf. EBNER, FERDINAND: La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos, p. 117.

*tradición que lo cobija y lo nutre. El hombre se acerca al mundo a través del ámbito envolvente -nutricio que es el lenguaje, merced al cual entramos en situación de descubrir la sutil trama de correspondencias e interrelaciones mundanas y de orientarnos en ellas».*¹³¹⁹

El lenguaje es el nexo que al poner en relación puede alumbrar la verdad, ya que a través de él es como nos encontramos instalados en la realidad. La verdad, como adecuación, se fundamenta en el encuentro que se da en el lenguaje. El "Otro" sale a mi encuentro y lo incorporo a la estructura de mi existencia; adecuación que se da a través del lenguaje:

*«La entrada del ser otro en el horizonte del ser que se le representa es ipso facto la adecuación. El hecho de que el ser se desvela, de que reluce, de que su ser consiste en ser verdadero, equivale para él a dibujarse a escala humana y a la medida del pensamiento».*¹³²⁰

Cuando existe una comunicación auténtica¹³²¹, es posible la existencia de la comunidad entendida como una estructura orgánica, sustentada por vínculos de encuentro entre las personas que la forman. Mediante el lenguaje se establecen modos de presencia, ya que es *«vehículo viviente de una campo de interferencia»*¹³²². La citada obra de F. Ebner trata de desentrañar esta misteriosa relación que se da entre lenguaje, comunidad y vida espiritual. Este autor considera que el lenguaje es el lugar donde la vida espiritual se despliega en orden a la creación de vínculos interpersonales que cohesionan la vida en comunidad:

*«Lo que constituye la esencia de la lengua –de la palabra – en su espiritualidad es que se trata de algo que se realiza entre el yo y el tú»*¹³²³.

Este planteamiento se revela radicalmente contra el individualismo solipsista de la modernidad, ya que lo comunitario aparece como algo enraizado en la constitución última y transcendente del hombre. No se trata de una característica añadida al ser de hombre, sino que es parte constitutiva de su ser. Por otro lado, se trata de una superación por elevación del *colectivismo* como intento de superar el individualismo apelando al carácter social del hombre. La comunidad gana en riqueza estructural y cohesión interna al mero agregado de individuos que supone el colectivismo¹³²⁴. Señalando estas diferencias cualitativas, Mounier expuso de

¹³¹⁹ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, p. 76.

¹³²⁰ Cf. LEVINAS, EMMANUEL: *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001, p. 91. [Trad. Cast. Antonio Domínguez Leiva].

¹³²¹ «Las palabras auténticas no se limitan a sugerir objetos; más bien encarnan ámbitos que dan lugar a ámbitos de mayor amplitud». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 320.

¹³²² Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 341.

¹³²³ Cf. EBNER, FERDINAND: *La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos*, p. 27.

¹³²⁴ «El optimismo del marxismo, a la inversa del fascismo, profesa sobre el porvenir del hombre. Es un optimismo del hombre colectivo que encubre un pesimismo radical de la persona. Toda doctrina de la alienación presupone que el individuo es incapaz de transformarse a sí mismo, de escapar a sus propias mistificaciones: en un esfuerzo vano se desliza, se escapa, se aliena con su poca realidad». Cf. MOUNIER, EMMANUEL: *Manifiesto a favor del personalismo*, p. 620.

manera clarividente los diversos tipos de sociedades y comunidades según el grado de cohesión y unidad interna. El primer término, correspondería al de la *masa* impersonal como mero agregado de individuos privados de toda capacidad para entreverar sus ámbitos de vida, y por tanto, carente de estructura. Este tipo de sociedad consiste en el mundo del “se” impersonal, donde nos encontramos en un hombre sin *rostro*:

*«La despersonalización del mundo moderno y la decadencia de la idea comunitaria son para nosotros una sólo y misma disgregación. Ambas conducen al mismo subproducto de humanidad: la sociedad sin rostro, hecha de hombres sin rostro, el mundo del se, donde flotan entre individuos sin carácter las ideas generales y las opiniones vagas, el mundo de las posturas vagas y del conocimiento objetivo».*¹³²⁵

La “*sociedad del nosotros*” es el segundo tipo de organización social en el que la persona continúa reducida a masa, ya que carece de independencia e iniciativa al encontrarse bajo el dictado del dirigente, líder, jefe... que decide, piensa y organiza por todos:

*«El anonimato de las masas está hecho de la disolución de los individuos, de la crispación de las “sociedades en nosotros”. Responde a este estadio en que la personalidad está obstinada en la afirmación de sí o cerrada sobre su tensión heroica».*¹³²⁶

Lo que parece un tercer tipo de unidad comunitaria sería lo que Mounier denomina la “*sociedad vital*”. En este tipo de sociedad, en apariencia, existen unos vínculos muy sólidos, pero que únicamente se sustentan en una especie de inercia vital que consiste en una tendencia a estar juntos:

*«Aquí la unión reside en el hecho de llevar una vida en común y de organizarse para vivirla lo mejor posible. Es, pues, en sentido amplio, biológica. Los valores que la rigen son la tranquilidad, el bien vivir, la dicha: A saber, lo útil, más o menos lejanamente dirigido a lo agradable. Ejemplo: un paisanaje, una economía, una familia que ningún otro lazo espiritual mantiene más una especie de cama hecha por las costumbres y una división, que se ha convertido en automática, de los trabajos domésticos».*¹³²⁷

Mounier señala un cuarto tipo de organización social contractual o de consenso que sostiene la cohesión a través del contrato jurídico impersonal que asegura la unanimidad. El lenguaje que sostiene este tipo de sociedad es el lógico, cargado de rigor conceptual. No se trata del lenguaje creativo, que apela al otro y le invita a participar de su mundo, sino del lenguaje frío y preciso, cuyo objetivo es regular las relaciones sociales. Si bien, parece ser un primer paso hacia una comunidad personalista, esta lejos de conseguir este objetivo, ya que permanece en

¹³²⁵ Ibid., p. 637 – 638.

¹³²⁶ Ibid., p. 641.

¹³²⁷ Ibid., p. 639.

el plano de las relaciones impersonales. Es por ello, que la auténtica comunidad personalista se funda por la integración de las potencias de cada una de las personas que la forman, que libremente y por el ejercicio de su vocación se vinculan por amor dando lugar a modos cada vez más elevados de unidad:

*«Una comunidad en la que cada persona se realizaría en la totalidad de una vocación continuamente fecunda, y la comunión del conjunto sería una resultante viva de estos logros particulares. El lugar de cada uno sería en ella insustituible, al mismo tiempo que armonioso con el todo. El amor sería el primer vínculo y ninguna coacción, ningún interés económico o vital, ningún mecanismo extrínseco. Cada persona encontraría allí, en los valores comunes, transcendentales el lugar y el tipo particular de cada uno, el vínculo que los religaría a todos».*¹³²⁸

La comunidad, lejos de tratarse de una disolución de la persona en una generalidad abstracta, consiste en la creación de vínculos personales en los que se respeta la *mismidad* de cada uno para dar lugar a una unidad superior con una sólida trabazón interna. En este sentido, comunidad no se opone a persona, pero sí a individuo. La comunidad se constituye desde el *ámbito* de lo *interpersonal*, como un “yo” que interpela a un “tú”, no a la humanidad en abstracto o los “otros” en tercera persona. Por esto, más arriba insistíamos en la íntima relación que existe entre lenguaje y comunidad.

Comunicación, encuentro entre yo -tú, comunidad y lenguaje son elementos que forman parte de la misma constelación en cuanto a la constitución relacional del ser del hombre. Son conceptos que se despliegan y encabalgan formando el substrato sobre el que se fundamenta la realidad personal.

Los autores, corrientes y conceptos que hemos esbozado profundizan en un tema clave para la comprensión de la arquitectura sacra contemporánea: *el carácter relacional del ser personal que se constituye en la apertura hacia los otros y la trascendencia, ya que vive su existencia como radicalmente religada.*

Para comprender el carácter originario de la arquitectura sacra en el primer tercio del siglo XX, debemos destacar algunos aspectos que han ido surgiendo a través del breve recorrido que hemos hecho por el pensamiento *dialógico – personalista*, ya que consideramos que establecen la *base antropológica* desde la cual debe desplegarse la nueva concepción arquitectónica:

- El hombre se encuentra instalado en el mundo viviendo su existencia como propia¹³²⁹, lo que le convierte en responsable y protagonista de su destino.

¹³²⁸ Ibid., p. 640.

¹³²⁹ «¿En qué consiste la conciencia de sí mismo? Por lo menos, en todo lo siguiente: 1º. En la consciente posesión de una idea de sí mismo, relativa, tanto a lo que real y efectivamente uno es, como a lo que en su imaginación uno podría ser; 2º. En la más o menos clara y firme orientación de la vida propia por la existencia en él de una vocación personal, según la estructura de ella expuesta en páginas anteriores; 3º. En una idea más o menos precisa de la actitud personal ante el ejercicio de la intimidad de la libertad que, al margen de cualquier

- Como ser de encuentro que es, su desarrollo personal se da a partir de las relaciones de presencia que establezca con realidades distintas a sí mismo pero integrables en su existencia – valores, trascendencia, los otros...-.
- La persona es un realidad abierta y no hecha de una vez por todas, cuya configuración se decide en los actos que libremente realiza. Esta apertura se despliega en una doble dirección: *horizontal* - hacia los otros –, y *vertical* –hacia la trascendencia -.
- El “Yo” no consiste en un átomo aislado o “individuo” de una especie, sino que cobra identidad desde la vinculación recíproca con los otros y con la realidad circundante¹³³⁰.
- El hombre se encuentra capacitado para crear vínculos nutricios con el entorno, de tal modo que cada uno puede crear modos de unidad cada vez más elevados.
- El ser personal se define desde su vinculación con la comunidad¹³³¹.
- El hombre vive su existencia como *religada* a un orden superior – trascendencia, Absoluto, Dios...-¹³³².
- El lenguaje cobra una importancia fundamental, ya que, en este contexto filosófico, supera el marco de la mera instrumentalidad para convertirse en *expresión del ser*¹³³³.

teoría sobre ella, el hombre posee; en saber si su libertad consiste no más que en elegir y decidir, o también en abstenerse, en cuanto que el hombre es, como hemos oído decir a Scheler, “asceta de la vida, o llega a ser fuente de un propósito de creación personal». Cf. LAIN ENTRALGO, PEDRO: *Qué es el hombre. Evolución y sentido de la vida*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1999, p.199.

¹³³⁰ «Cuando decimos que un hombre es una persona, no queremos decir sólo que es un individuo como lo son un átomo, una espiga de trigo, una mosca o un elefante. El hombre es un individuo que se rige con la inteligencia y con la voluntad; no existe solamente en modo físico sino que sobreexiste espiritualmente en conocimiento y en amor, de tal forma que, en algún sentido, es un universo por sí, un microcosmos en el cual el gran universo todo entero puede quedar comprendido con el conocimiento, y con el amor puede darse todo entero a seres que están ante él como otros tantos él mismo, relación de la que es imposible encontrar el equivalente en el mundo físico». Cf. MARITAIN, J.: *Principes d’une politique humaniste, Oeuvres Complètes*, VIII, Fribourg Suisse, 1989, p. 188. Cit. por VALVERDE, CARLOS, en *Antropología filosófica*, p. 42.

¹³³¹ «La esencia del hombre está contenida únicamente en la comunidad, en la unidad del hombre con el hombre». Cf. FEUERBACH, L.: *Sämtliche Werke*, Stuttgart –Bad Cannstatt, B. II, p. 318. Cit. por VALVERDE, CARLOS en *Antropología filosófica*, p. 65.

¹³³² «El contenido de la independencia no viene de ella misma. No es la fuerza de una disposición, la vitalidad, la raza, no es la voluntad de poder, no es el crearse a sí mismo.

El filosofar brota de una independencia en el mundo que es idéntica a la vinculación absoluta por su trascendencia». Cf. JASPERS, KARL: *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, p. 96.

¹³³³ «Pero el habla no es sólo ni primeramente una expresión oral y escrita de lo que debe ser comunicado. No sólo difunde lo patente y encubierto como así mentado en palabras y proposiciones, sino que el lenguaje es el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: “El origen de la obra de arte”, en *Arte y Poesía*, p.113.

- La verdad adquiere un carácter relacional, puesto que se descubre en la interferencia creadora con el entorno. No es algo que se dicte desde la conciencia individual del sujeto cognoscente, que a modo de deducción imponga sobre la realidad.
- La pregunta filosófica fundamental pasa a ser la pregunta por el sentido.
- Este giro antropológico moviliza una serie de temas clave para comprender el carácter originario del espacio arquitectónico en el primer tercio del siglo XX: *fe, palabra, la relación yo –tu, el diálogo, la comunidad, la relación entre la persona y la comunidad, la temporalidad, la presencia, la historicidad, la comunicación...*

Capítulo 11: MOVIMIENTO LITÚRGICO.

«Construir es dar forma a la verdad».¹³³⁴

- Aproximación histórica.

Romano Guardini distingue cuatro fases en el movimiento litúrgico:

«El movimiento litúrgico ha recorrido, primero, la fase de restauración (Solesmes), luego, la fase académica (Maria Laach, Beuron, Asociación de Académicos); después la realista (Rothenfels, El Oratorio de Lepizig, El monasterio de Neuburg). Ahora entra en la fase pedagógica: ¿Podrá el hombre actual asumir activamente los textos y rituales heredados de la tradición?»¹³³⁵.

Vamos a tratar de hacer una aproximación al movimiento litúrgico desde el triple momento –restauración, academicismo y pedagogía - para poder entresacar los elementos que constituyen el entramado de la nueva concepción en la arquitectura sagrada.

a) Fase de restauración

El movimiento litúrgico consiste en un impulso de renovación, que surge en el seno de la iglesia católica, con la intención de recuperar y restaurar la vida litúrgica que durante el siglo XIX parecía haberse quedado estancada en la repetición mecánica de una serie de ritos carentes de *fuera vital*. Este espíritu de renovación se inicia como reacción a un rito que paulatinamente parecía haberse quedado vacío de contenido y cada vez más ajeno y distante al verdadero espíritu litúrgico¹³³⁶. En las celebraciones litúrgicas el cristiano había quedado relegado al papel de mero espectador, en el que quedaba un margen muy estrecho para la participación en el misterio. El referente que se trata de recuperar es la vida comunitaria de auténtica participación en el misterio como encuentro entre el pueblo y Dios que vivían los primeros cristianos.

Aunque es bastante impreciso, por tratarse de un impulso de retorno a las fuentes originarias de la vida cristiana que surge al tiempo en diversos centros de vida religiosa, se suele señalar como lugar de inicio la abadía francesa de *Solesmes*. Principalmente, desde las abadías benedictinas surge un interés por la

¹³³⁴ Cf. MIES VAN DER ROHE, L. : Anotaciones inéditas citadas por NEUMEYER, FRITZ: *La palabra sin artificio*, p. 496.

¹³³⁵ Cf. *Wahrheit und Ordnung. Universitätspredigten*, Werkbund, Würzburg, p. 31. Cit. por LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO, en *Romano Guardini, maestro de vida*, Palabra, Madrid, 1998, p. 335.

¹³³⁶ «Se había esforzado el movimiento litúrgico por hacer ver con claridad que ninguna preparación mejor para la comunión que el entregarse a Dios en la liturgia de la misa, que el coronamiento del sacrificio era indudablemente el convite sacrificial, al que Dios nos invita y al que contribuyen a prepararnos todas las oraciones de la misa, y que, finalmente, este convite es a la vez el convite de la comunidad cristiana. La Eucaristía comienza a resplandecer con una nueva luz. Vuelva a la conciencia cristiana su antiguo simbolismo más completo; el mero culto de adoración, situado en su verdadero puesto por el decreto, pierde su preponderancia». Cf. JUNGSMANN, P: *El sacrificio de la misa*, p. 193.

liturgia que se convierte en centro de interés para numerosos estudiosos y como punto clave para la renovación:

*«A fines del siglo pasado y principios del presente se despertó un fervor singular en los estudios litúrgicos, tanto por la iniciativa laudable de algunos particulares, cuanto sobre todo, por la celosa y asidua diligencia de varios monasterios de la ínclita Orden benedictina[...]. Las augustas ceremonias del sacrificio del altar fueron mejor conocidas, comprendidas y estimadas; la participación en los sacramentos, mayor y más frecuente; las oraciones litúrgicas, más suavemente gustadas, y el culto eucarístico, considerado - como verdaderamente lo es - centro y fuente de la verdadera piedad cristiana».*¹³³⁷

Dom Guéranger estableció en Francia las bases de lo que posteriormente se desarrollaría como movimiento litúrgico. Este benedictino sentía un profundo interés por la liturgia romana, la cual había sido relegada a un segundo plano, a favor de liturgias particulares. Como abad de *Solemes*, se convirtió en defensor de esta liturgia contra los que abogaban por liturgias de carácter local, hasta que se consiguió la recuperación de la liturgia romana de modo unificado en todas la diócesis de Francia. Fruto de estas polémicas nació la publicación "*L'Année Liturgique*" e "*Institutions liturgiques*"¹³³⁸, que como comentario y guía de la liturgia se convirtieron en elemento vertebrador del nuevo impulso de renovación. La vida en las abadías queda focalizada en torno a la vivencia auténtica de la liturgia y su estudio en profundidad. La *abadía de Beuron* se funda en 1863 y, desde un principio, se impulsa el estudio de la liturgia. De esta abadía surgen en Bélgica otras dos de gran importancia para el impulso del movimiento litúrgico: *Maredsous* (1872) y *Mont - Cesar* (1898). Lambert Beauduin, monje de *Mont - César*, llevó a cabo numerosas publicaciones - "*La vie liturgique*", "*Misal dominical*", "*Les questions liturgiques*"...- en las que insistía en la importancia de revitalizar y dotar de un nuevo impulso a las celebraciones dominicales.

El movimiento consiste básicamente en un retorno a las fuentes originarias de la piedad cristiana para recuperarlas y revalorizarlas. Por esta razón, se realizaron muchos estudios historiográficos y documentales para penetrar en el contenido de la espiritualidad primigenia de los cristianos. Cabe destacar, por ejemplo, la recuperación que en la *abadía de Solemes* se hizo del canto gregoriano. Para ello Dom Jaussion, por encargo de Dom Guéranger, indagó por los archivos y bibliotecas para hacerse con las partituras con las notaciones e indicaciones originales. Lejos de tratarse de un ejercicio de erudición o un capricho estético, la recuperación del canto gregoriano nos aporta unas claves sumamente valiosas para comprender el carácter de la renovación que se pretendía. El canto gregoriano expresa de manera ejemplar lo que significa la vida auténtica en comunidad. Unas páginas más arriba destacábamos este aspecto desde la perspectiva de la filosofía dialógico - personalista para analizar cómo, antropológicamente, no es posible una

¹³³⁷ Cf. PIO XII: *Mediator Dei*, n° 4.

¹³³⁸ Cf. LLORCA -GARCÍA VILLALOSADA -MONTALBAN: *Historia de la Iglesia católica*, BAC, Madrid, 1958, Tomo IV, p. 788.

definición de la persona sin su vinculación a la comunidad. En el caso del cristianismo este aspecto es fundamental. La vida cristiana es vida en vinculación con Dios y con los demás. Esta vinculación es la que da la estructura y dinamiza la comunidad cristiana. El canto gregoriano por su estructura: monofonía, cantado al unísono por toda la comunidad, ausencia de voces solistas, inexistencia de cadencias abruptas...-, contribuye a crear un *ámbito* de serena unidad, en el que el protagonismo principal lo adquiere la comunidad. El canto gregoriano es la plasmación expresiva del ámbito de convivencia que consiste el auténtico habitar cristiano. La comunidad, en la que participan absolutamente todos, camina unida por el mismo ideal de salvación. Por esto, lo que interesaba a los impulsores del movimiento litúrgico no era tanto un afán voluntarista, sino la recuperación de una *tonalidad vital* análoga a la que condensa el canto gregoriano.

Es por ello, que uno de los temas que más preocupaban en este momento era el de la participación de los fieles. Dom Lambert Beaudin había comprobado, antes de pertenecer a la *abadía de Mont – César*, debido a su actividad como párroco en los medios obreros, que la participación de los fieles en las celebraciones había quedado reducida a la simple presencia. En el Congreso de las Asociaciones católicas de 1909 en Malinas, propuso que se tradujese el texto de la misa a todas las lenguas vernáculas y se difundiera para popularizarlo. A las pocas semanas de este congreso, se publicaba el primer número de "*La Vie Liturgique*", un escrito de amplia difusión que trataba de dar explicación a los textos litúrgicos¹³³⁹. Esta preocupación impulsó la publicación de numerosas revistas de contenido litúrgico de divulgación. De este modo, en el año 1911 el movimiento litúrgico belga había puesto en circulación tres importantes títulos: "*Les Questions Liturgiques*", "*Liturgische Tijdschrift*" y "*Revue Liturgique et Monastique*". Este afán indica un esfuerzo por ampliar y desarrollar esta renovación más allá de los reducidos círculos de intelectuales¹³⁴⁰. El movimiento litúrgico surge con una intención pastoral clara que se había visto impulsada por el Congreso de Obras Católicas de Malinas en 1909, en el que el cardenal Mercier acogió con gran interés las ideas expuestas por Dom Beaudin. Este impulso alcanzó los círculos intelectuales de París, Lyon, Toulouse, Strasbourg, que más tarde se convertirían en *Acción católica*. Pronto se generaliza la difusión a través de tres revistas principalmente: *La Maison – Dieu*, *La Clarté – Dieu y Lex Orandi*. Unos años más tarde el P. Duployé y el P. Roguet fundarán el *Centre de Pastorale Liturgique* (1943) que significará un impulso decidido a la renovación litúrgica profundizando en las líneas de investigación que ante los nueva sensibilidad se abrían.

La participación en la liturgia exige la vuelta hacia el origen de la misma. En el momento histórico en el que nos encontramos, la comprensión de los contenidos litúrgicos parece estar reservados a una élite que comprende el latín y posee conocimientos teológicos y bíblicos. La liturgia, como posteriormente afirmará el *Concilio Vaticano II*, es la *fuentes de la vida religiosa*, el momento principal de la

¹³³⁹ Cf. ISERLOH, ERWIN: "*Los movimientos intraeclesiales y su espiritualidad*", en JEDIN, HUBERT y REPGEN KONRAD: *Historia de la Iglesia*, Tomo IX, Herder, Barcelona, 1984, p. 444. [Trad. Cast. Marciano Villanueva].

¹³⁴⁰ «Donde primero se dio este paso fue en los círculos universitarios y luego en las asociaciones de la juventud católica. Sólo más tarde pasó también al culto parroquial». JUNGSMANN, P.: *El Sacrificio de la misa*, p. 194.

vida del cristiano. Era, por tanto, absolutamente necesario hacer comprensible el rito a los integrantes de toda la Iglesia. Es el momento en que aparecen los misales y los textos traducidos. En 1903, Pío X promulgó el *Motu proprio*, en el que destacaba una serie de aspectos que el movimiento litúrgico consideró el marco de referencia obligada. Por un lado, este documento abogaba por la recuperación del canto gregoriano en detrimento de formas musicales excesivamente recargadas y retóricas, lo que significaba, sin duda, un retorno a las fuentes, y por otro, el Papa afirmaba la renovación constante en Cristo pero haciendo hincapié en la participación de los fieles:

«Ahora bien, la primera e insustituible fuente de la que el espíritu bebe es la participación activa de los fieles en los sagrados misterios y en la oración solemne y pública de la Iglesia»¹³⁴¹.

Sin embargo, el objetivo era de mayor alcance. No es suficiente con la comprensión, sino que se torna necesaria la participación activa de los fieles. En este sentido, el movimiento litúrgico no es ajeno a los logros de la filosofía dialógico personalista que pone el acento en la relación como momento de *comprensión, encuentro y participación en la verdad*. Desde este contexto filosófico es desde donde se comprende la introducción de las formas dialogadas en la misa, es decir, la contestación de los fieles, la oración en común¹³⁴². Por otro lado, los promotores del movimiento litúrgico, eran sensibles a las investigaciones filosóficas que se estaban llevando a cabo en torno al lenguaje como lugar de encuentro en el que se alumbra la verdad. Es por ello que se introducen las lenguas vernáculas en la celebración de la liturgia para que el fiel pueda superar el primer nivel de significación y adentrarse en la comprensión del sentido de la liturgia. Los cambios no afectaban al contenido del misal romano, ya que no se pretendía variar el contenido de la Liturgia, sino hacer participar activamente a la comunidad, congregada para salvar lo que ya se había convertido en una incomunicación permanente entre el pueblo y el oficiante:

*«La antigua incomunicación entre el pueblo y el altar se había superado en gran parte. Los fieles van siguiendo en la misa dialogada, con verdadero conocimiento de causa, el desarrollo de la misa, y se dan cuenta perfecta, lo mismo en la misa privada que en la cantada, de la acción del sacerdote».*¹³⁴³

¹³⁴¹ Cf. PIO X: *Motu Proprio*, 36, 388.

¹³⁴² «Y comenzó a sentirse el deseo de hacer en común lo que muchas hacían en particular. Era un modo de afectar el estilo tradicional del culto valiéndose de los cambios introducidos por el movimiento litúrgico. Surgió, pues, el hecho de las misas dialogadas o, como dicen en Alemania, las misas en comunidad. Hacían el siguiente raciocinio: si el uso del misal debía ser algo más que una simple lectura del texto (como ocurre en las operas y oratorios), es decir, si los fieles querían cumplir interiormente ante Dios con lo que expresan las oraciones, entonces había que dar una expresión verbal a esa participación activa, sobre todo que las rúbricas y el misal suponían en las circunstancias ese modo de participación para algunos momentos del sacrificio». JUNGSMANN, P.: *El Sacrificio de la misa*, p. 194.

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 197.

b) Fase académica

Las ramificaciones de este movimiento se extendieron por toda Europa en diferentes abadías. En Alemania, el movimiento se circunscribe en un principio a los círculos universitarios. Ildefonso Herwegen, en *María Laach* a partir de 1912, establece una línea de decidido impulso al movimiento litúrgico. Sin embargo, es a partir de 1918 cuando este movimiento adquiere fuerza, debido en gran parte al estado de destrucción física y espiritual en el que había quedado sumida Alemania tras la primera guerra mundial. En este año, se celebra en *María - Laach* por primera vez una “*misas comunitaria*”, básicamente dialogada y con un número muy reducido de participantes¹³⁴⁴. Es por ello que muchos autores dirijan su reflexión hacia la liturgia como fuente a partir de la cual sea posible restaurar el espíritu quebrado. Este es el caso de Odo Casel (1886 –1948) que dirige la revista “*Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*” en la que a lo largo de quince tomos aparecido entre 1922 y 1937 profundiza en el misterio de Cristo pero desde la vivencia de la liturgia. Odo Casel profundizó y desarrolló la idea de Iglesia como Cuerpo Místico de Cristo, cuestión de vital importancia, como veremos, para el desarrollo de la nueva arquitectura. Es importante destacar que en un principio, el movimiento litúrgico es de carácter casi exclusivamente abacial y concentrado en los intelectuales. En *María – Laach*, se organizan seminarios, ciclos de conferencias, retiros espirituales en los que participan personas de diferentes ámbitos culturales: artistas, literatos, universitarios, políticos, seminaristas, sacerdotes... Se fundó una academia de estudios litúrgicos y patrísticos, junto a unos talleres de arte sacro. Este esfuerzo es comparable al que se ha dado en otros momentos de la historia en el que asistimos a una confluencia – política, artística, filosófica, litúrgica...-, que personas con gran sensibilidad recogen y desde la integración de sus potencias perfilan un *ámbito de resonancia* que adensa el sentir de una época¹³⁴⁵. En este sentido, es significativo el caso de la *abadía de Klosterneuburg* y de su prior Pius Parsch (1884 –1954), el cual reunió a su alrededor a un grupo de estudiosos que desde diversas áreas de investigación – teología (K. Rahner), patrística (Lieske), historia (Jungmann, C. Casper)... - contribuyeron a desarrollar una línea de investigación litúrgica absolutamente novedosa.¹³⁴⁶ Pero su interés no se quedó circunscrito en este grupo de intelectuales, sino que publicó cerca de treinta millones de ejemplares de los textos de la liturgia dominical para acercar el culto a la gente sencilla. A partir de 1920, en la abadía se comienzan a celebrar los oficios según las directrices del movimiento litúrgico. El sacerdote se encuentra de cara al pueblo y se alterna la lengua popular con el latín; el sermón se hace desde el ambón, muy

¹³⁴⁴ Cf. ISERLOH, ERWIN: “*Los movimientos intraeclesiales y su espiritualidad*”, p. 445.

¹³⁴⁵ Como ejemplo de este impulso de renovación citaremos algunas de las publicaciones periódicas de contenido litúrgico que proliferan en esta época: *Zeitschrift für christliche Erziehungswissenschaft und Schulpolitik* (1920), *Die Katholische Schweizerin* (1920), *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* (1921 -1941), *Benediktinische Monatsschrift* (1921), *Ecclesia Orans* (1922), *Die betende Kirche*, Abtei Maria Laach (1924), *Bayrische Blätter für das Gymnasialschulwesen* (1924), *Der Weg der Kirche im heiligen Jahr* (1926), *Bonner Zeitschrift für Theologie und Seelsorge* (1927), *Gnomon* (1928), *Religion in Geschichte und Gegenwart* (1929), *Hochland* (1929), *Die Seelsorge* (1930)...

¹³⁴⁶ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 75.

próximo al altar; la comunidad únicamente se arrodilla en el momento de la consagración. La preocupación de Parsch por una conformación del espacio litúrgico acorde a la nueva sensibilidad litúrgica le llevó a publicar un libro conjuntamente con el arquitecto Robert Kramreiter, en el que tratan de justificar el nuevo modo que debe caracterizar las nuevas iglesias¹³⁴⁷.

La renovación litúrgica consistía en una revolución dentro del seno de la iglesia, ya que removía cuestiones muy enraizadas en la vida los cristianos. No vamos a analizar las disputas teológicas que por la época tuvieron lugar, pero si señalaremos la publicación en 1947 de la Encíclica *Mediator Dei* por el Papa Pío XII como documento conciliador entre los partidarios y detractores del movimiento litúrgico¹³⁴⁸. Entre los temas que se analizan en el documento cabe destacar:

- El misterio del culto.
- Diferencia entre piedad objetiva (liturgia) y subjetiva (devociones al margen de la liturgia).
- Sacerdocio de los fieles y la participación en la liturgia.
- La comunión fuera de la misa.
- Los ornamentos y las vestimentas litúrgicas.
- La lengua utilizada en la celebración.

A partir de la publicación de esta encíclica¹³⁴⁹, se crean en las diócesis comisiones litúrgicas que contribuyen a través de la investigación a fomentar la participación de los fieles en la celebración de los sacramentos. Debido a este fuerte impulso proliferan los escritos litúrgicos en los años que preceden al *Concilio Vaticano II*. Sirvan como muestra de este afán de renovación los siguientes ejemplos:

- En 1951 se restaura la Vigilia Pascual.
- En 1953 se permite el ayuno eucarístico y las celebración de misas vespertinas.
- En 1955 se reforma la Semana Santa.
- En 1956 se publica la encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*.
- En 1960 aparece el *Codex Rubricarum*.
- Se dan numerosos permisos para oficiar parte de la misa en lengua vernácula.

Cada vez se muestra un mayor interés por la liturgia, lo que hace que aparezcan las *Comisiones Nacionales de Liturgia* y los *Institutos o Centros*

¹³⁴⁷ Cf. PARSCH PIUS y KRAMREITER, ROBERT: *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie*, Klosterneuburg, 1939.

¹³⁴⁸ «Ahora bien, si por una parte vemos con dolor que en algunas regiones el sentido, el conocimiento y el estudio de la Liturgia, son a veces escasos o casi nulos, por otra observamos con gran preocupación que en otras hay algunos demasiado ávidos de novedades, que se alejan del camino de la sana doctrina y de la prudencia; pues el deseo y la intención de renovación litúrgica mezclan frecuentemente principios que en teoría o en la práctica comprometen esta causa santísima, y la contaminan también muchas veces con errores que afectan a la fe católica y a la doctrina ascética». Cf. PIO XII: *Mediator Dei*, nº 8.

¹³⁴⁹ «La encíclica *Mediator Dei* de Pío XII (1947) fue determinante para que el movimiento litúrgico se propagara por todo el mundo católico». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 969.

*litúrgicos*¹³⁵⁰. Cabe destacar dos: *Centro de Pastoral litúrgica de París* (1943) y el *Liturgisches Institut de Tréveris* (1947). Por otro lado, se produce un interés creciente por el arte sacro con numerosas exposiciones como las *Bienales de arte sacro en Salzburgo* durante los años 1956, 1958, 1960 y 1962¹³⁵¹.

c) La fase pedagógica. Romano Guardini.

- *El movimiento de juventud. Espíritu de renovación.*

Al hablar de movimiento litúrgico, es obligado detenernos en la figura de Romano Guardini como catalizador filosófico del mismo. A través de sus textos filosóficos, teológicos, litúrgicos y de pedagogía religiosa desentraña la profunda relación que existe entre *comprensión de la realidad, formación humana, búsqueda de la verdad y vida espiritual*¹³⁵².

El movimiento litúrgico fue expandiéndose paulatinamente fuera de los círculos intelectuales y generalizándose en la juventud católica alemana. Romano Guardini guió uno de los primeros movimientos de juventud que surgió, el cual fue bautizado con una acepción profundamente simbólica: *Quickborn*. En alemán "*Quick*" alude a la ligereza, a la rapidez, pero implica significados como *frescura o bienestar*. Por otro lado "*born*" apunta hacia lo que nace, lo que mana o emerge. Se podría traducir como "*fuentes que mana*", y expresa el retorno a lo que vivifica, a lo que nutre anímica y espiritualmente, es decir, al origen de la vida religiosa.

*«El Movimiento de Juventud no intentaba restaurar, al modo romántico, costumbres antiguas, populares, simbólicas. Quería buscar, desde diversas vertientes, las raíces genuinas del ser humano y configurar un hombre nuevo, perfectamente ajustado a las necesidades del presente».*¹³⁵³

Este impulso de retorno a las fuentes de modo renovado es lo que caracterizaba el espíritu de una juventud anímicamente destruida después de la catástrofe de la primera guerra mundial. El movimiento de juventud va íntimamente ligado a la renovación que desde la filosofía dialógico – existencial se estaba promoviendo. Como más arriba se ha señalado, se tornaba necesario superar los parámetros de la mentalidad de la modernidad, basados en la mentalidad científico técnica, y recuperar los aspectos que nutren la vida espiritual del hombre: valores, el arte, los sentimientos, la relación interpersonal...Existieron otros movimientos de juventud como *Neudeutschland* o *Sturmschar* de Ludwig Wolker (1871 –1955).

¹³⁵⁰ «Al principio faltaban todavía normas concretas de orientación. Para evitar un desparramamiento desordenado surgieron en diversos sitios de Alemania proyectos particulares de unificación». JUNGSMANN, P.: *El sacrificio de la misa*, pp. 194 –195.

¹³⁵¹ Cf. *Biennale Christlicher Kunst der Gegenwart in Salzburg*, Graz –Viena – Colonia, 1956, 1958, 1960, 1962.

¹³⁵² «La lectura penetrante de Guardini nos redime de esta preocupación envarante, pues él prescinde de disputas de tribu y consagra sus energías a la búsqueda de la plenitud humana, analizando a grandes literatos y pensadores, ahondando en la quintaesencia de la vida litúrgica, clarificando la relación del hombre y el mundo. Su gran empeño es "pensar en suspensión", de forma sinóptica, sin ver oposiciones donde sólo hay contrastes». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La verdadera imagen de Romano Guardini*, Eunsa, Navarra, 2001, p. 20.

¹³⁵³ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Romano Guardini, maestro de vida*, Palabra, Madrid, 1998, p. 63.

Guardini entró en contacto con este movimiento al ser invitado en 1920 a un encuentro juvenil que tuvo lugar en el *castillo Rothenfels*. En este castillo se celebraban actos litúrgicos, ejercicios espirituales, se cultivaban las artes..., todo ello en un ambiente de profunda espiritualidad, en el que personalidades procedentes de diferentes áreas de investigación, contribuían a fundar un ámbito comunitario, en el que Guardini vio el substrato del que debía arrancar la renovación del hombre moderno. En estos momentos, Guardini se encuentra preocupado por las consecuencias de la ciencia y la técnica que parecen haber abocado al hombre al mayor de los desastres. Sin embargo, el problema no es éste, sino el *“estilo de pensar”*. Se trata de recuperar la capacidad de penetrar en la realidad para descubrir cómo se encuentra ajustado el verdadero ser del hombre:

*«Se trata del surgir de una nueva dimensión profunda en el ser humano».*¹³⁵⁴

Cobra una gran importancia la liturgia unida a la pastoral, en la que cada vez se promueve más la participación de los fieles. Esta participación se fue regulando, ya que lo último que se pretendía era un activismo desmesurado de la comunidad en el que se confundiese el papel de cada uno¹³⁵⁵. Se trataba de conjugar la oración individual con la comunitaria, de tal modo que ninguno de estos dos aspectos quedase reducido o confundido el uno en el otro. Guardini conceptualizó de modo ejemplar por vía de integración esta doble vertiente de la oración:

*«La vida religiosa no procede ya sólo del yo, sino que despierta también en el polo opuesto, en la comunidad, formada y objetiva».*¹³⁵⁶

Un nuevo tipo de hombre es necesario para poder asumir con responsabilidad las posibilidades que brindan los tiempos modernos. De aquí arranca la preocupación pedagógica de Romano Guardini en el contexto del Movimiento de Juventud. La conformación del hombre debe hacerse desde la apertura a la imagen profunda de su ser¹³⁵⁷. El ideal de *“vuelta al origen”* consiste en un retorno a las fuentes, pero no como un ejercicio de nostalgia, sino de recuperación de lo originario del ser del hombre, las raíces de la cultura, lo simbólico, lo mítico..., para encontrar el sentido profundo de la existencia y

¹³⁵⁴ Cf. GUARDINI, ROMANO: *Briefe vom Comer See*, Grunewald, Maguncia, 1953, p. 93. Cit. por LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO, en *Romano Guardini, maestro de vida*, p. 234.

¹³⁵⁵ *«Partiendo del axioma de que toda participación debe hacerse a tenor de las posibilidades de los participantes, se buscaba una celebración de la misa y un rezo del breviario que tuviera en cuenta tanto a la liturgia como a la comunidad. Se llegó así a la “oración cantada en la misa” y el “prefacio alemán”, en el que daba a los textos en alemán una adecuada melodía. Aquí, el celebrante, los monaguillos, el coro y los fieles desempeñaban las secciones litúrgicas que les correspondían».* Cf. ISERLOH, ERWIN: *Los movimientos intraeclesiales y su espiritualidad*, p. 447.

¹³⁵⁶ Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 13.

¹³⁵⁷ *«Hombre “formado” es el que está configurado merced a una ley interior de configuración; y cuyo ser y obrar, pensar y actuar, persona y entorno están determinados por una imagen o figura (Bild) interior».* Cf. GUARDINI, ROMANO: *Briefe vom Comer See*, p. 94. Cit. por LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO, en *Romano Guardini, maestro de vida*, p. 236.

reconstruir la imagen de un hombre entrañado en el mundo y en vinculación con lo real¹³⁵⁸. No extraña por ello, que arquitectos que en este periodo manejaban en sus construcciones los últimos avances técnicos con un gran ímpetu renovador, como Rudolf Schwarz o Mies van der Rohe¹³⁵⁹, filosóficamente se encuentren estrechamente vinculados a la obra de Guardini, ya que éste consideraba la técnica como posibilidad que se le brinda al hombre para crear modos de unidad con el entorno y, en el caso de la arquitectura, espacios habitables acordes a la imagen contemporánea del hombre¹³⁶⁰.

Consciente de la gran tarea filosófica que exigía la formación del “hombre nuevo”, sensible a los valores y a la realización de su auténtico ser, Guardini, como director de “*Quickborn*” integró las preocupaciones del movimiento litúrgico con el ímpetu renovador que se vivía en el *castillo de Rothenfels*. Este intento exigía la recuperación de la importancia de lo comunitario, basamento desde donde se despliega la personalidad humana:

*«No es el individuo el sujeto de la liturgia, sino la comunidad, la masa de los creyentes. Lo que constituye la colectividad no es la suma numérica de los congregados en el tiempo y en el espacio, dentro de su recinto o santuario, como tampoco una determinada comunidad, dentro de su convento. La colectividad de que aquí se trata rebasa los términos de un espacio confinado y abarca en su radio de acción a todos los creyentes del mundo»*¹³⁶¹.

De este modo, trata de salvar el individualismo subjetivo al tiempo que una homogénea colectivización. El problema es análogo a la cuestión antropológica de la filosofía dialógica, es decir, cómo la persona sigue siendo ella misma, al tiempo que pertenece a la comunidad. La vida religiosa no es propiedad del *yo subjetivo*, sino que adquiere su sentido y se organiza a partir de la vinculación con la comunidad¹³⁶². Esta vinculación promueve la libertad auténtica que supera la simple libertad de maniobra. Guardini insistió sobre la integración que existe entre *libertad y norma*, clave para entender la participación en la liturgia. La vinculación a unas normas, que se asumen libremente promueve la libertad, de tal modo que el crecimiento personal no es ajeno a la configuración de la comunidad, sino que

¹³⁵⁸ «El que está en el mundo necesita conocer el arte de asentarse en sí mismo y en algo más profundo que él mismo para desde allí hacerse cargo del mundo. Y por inseguro, escéptico, vacilante y desvalido que sea nuestro tiempo, creo que no son pocos los que se hallan inmediatamente con Dios». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Briefe vom Comer See*, p. 102. Cit. por LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO, en *Romano Guardini, maestro de vida*, p. 237.

¹³⁵⁹ Fritz Neumeyer analiza pormenorizadamente la relación entre los planteamientos arquitectónicos Mies van der Rohe y el pensamiento filosófico de Romano Guardini en su obra *La palabra sin artificio. reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*, o.c., pp. 299 -357.

¹³⁶⁰ «La nueva arquitectura nació en Alemania precisamente por el impulso juvenil de uno de estos grupos (el *Quickborn*): en el Burg de Rothenfels, el arquitecto Rudolf Schwarz inició la renovación arquitectónica del templo cristiano con una ordenación espacial inspirada únicamente en el deseo de una participación activa de la comunidad en la acción litúrgica». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 74.

¹³⁶¹ Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 91.

¹³⁶² «Paralelas a las formas de piedad estrictamente rituales y objetivas surgen otras actividades o modalidades religiosas en las que el elemento subjetivo está mucho más acentuado.

Entre ellas podrían enumerarse las manifestaciones de la piedad popular, como son las oraciones vespertinas, los cánticos en lengua vernácula, los rezos y devociones locales, y los propios de un tiempo o momentos determinados». Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la liturgia*, p. 61 -62.

ambas realidades se complementan y se nutren¹³⁶³. La vinculación antropológica que existe entre persona y comunidad promueve una concepción de la Iglesia como comunidad de creyentes, más que como conjunto de individuos. El giro consiste en considerar la Iglesia como algo íntimo, no en el sentido de propiedad, sino que en Ella se co – pertenecen las personas como comunidad. De este modo, no consiste en una realidad externa que impone unos dictados ajenos, ni tampoco una experiencia subjetiva incommunicable¹³⁶⁴.

- *La liturgia como fuente de la vida religiosa*

1. Superación del esquema dilemático corporalidad - espiritualidad

Guardini, por vía de integración, vincula la vida espiritual a los sentidos. No existe un dilema o confrontación entre el espíritu como vida interior y las realidades sensibles. La expresión es el vehículo en donde confluyen las realidades sensibles y las *supra sensibles*:

*«La realidad viviente se da en el modo de la expresión, no consiste en una mera aglomeración de caracteres, sino en este otro: en que, en lo dado de manera directa, "aparece" una realidad propia y peculiar que se encuentra "detrás" de aquello. Esta realidad está en sí misma, sustraída, oculta, y ello más cuanto más elevada es su categoría».*¹³⁶⁵

Esta concepción trata de superar, por un lado, las tesis *sensualistas*, en las que el sentir adquiere la máxima importancia, y por otro, las *espiritualistas*, en las que el pensamiento abstracto de la lógica ha quedado absolutizado. Guardini trata de acercarse a la realidad del hombre por *vía de integración*:

*«De una parte encontramos un entendimiento que trabaja de forma abstracta, manejando conceptos; de otra, el aparato fisiológico de los sentidos, que capta impresiones. Entre ambos, un sentimiento meramente emocional que de manera extraña, carece de lugar propio. Pero el hombre no es así. Su espíritu está corporeizado; y su cuerpo, espiritualizado. El hombre no es una síntesis, sino una unidad viviente».*¹³⁶⁶

¹³⁶³ «De ahí se deduce que la obediencia tiene carácter creador, no esclavizante. Nos permite crear comunidad, en el sentido riguroso de auténtica comunión de espíritus, que saben mandar con espíritu promotor –es decir, con autoridad –y saben obedecer –es decir, oír profundamente, asumir –aquello que los eleva su auténtico modo de ser». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Romano Guardini, maestro de vida*, p. 66

¹³⁶⁴ «Este estilo "holista", comprensivo, de pensar viene determinado por la "teoría del contraste", que nos enseña a ver como aspectos de la realidad complementarios lo subjetivo y lo objetivo, el interior y el exterior, la vitalidad y la forma, la teoría y la praxis, la libertad y la obediencia, la autonomía y la heteronomía, y tantos otros aspectos cuyo análisis aquilatado permite a Guardini clarificar en sus obras temas muy complejos y a menudo muy mal entendidos». Ibid., p. 71.

¹³⁶⁵ Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento religioso*, Cristiandad, Madrid, 1965, p. 31. [Trad. Cast. Andrés Pedro Sánchez Pascual].

¹³⁶⁶ Ibid., p. 63.

El tipo de encuentro que se realiza en la liturgia muestra de modo claro la vinculación profunda que existe entre lo *sensible* y lo *metasensible*. Espíritu y corporalidad quedan integrados de modo ejemplar:

«Esto significa que el hombre, consciente o inconsciente, busca en lo litúrgico la epifanía; busca la aparición de la realidad santa en el acontecer del culto; el resonar de la palabra eterna en el hablar y cantar de la liturgia; la presencia del Espíritu Santo en la corporalidad, asible con las manos, del servicio divino». ¹³⁶⁷

Este planteamiento le sirve a Guardini para insistir en la necesaria vinculación que se da en la Liturgia entre los elementos sensibles y el conocimiento de Dios. Es por ello, que elementos tan sencillos como un cirio, el agua, los metales..., adquieran una gran *capacidad simbólica*. El gesto, la expresión revelan la interioridad aparentemente oculta. Lo sensible se convierte en el vehículo expresivo de lo profundo. Por esto, Guardini insistía en la necesidad de recuperar lo simbólico como primer paso para la formación litúrgica. Como más adelante veremos, arquitectos dotados de una especial sensibilidad, supieron captar esta idea y en la realización de sus edificios dotaron a los elementos empleados, sumamente sencillos, de una especial significación simbólica.

En esta misma línea, Hans Urs von Balthasar propone, al comienzo de su extensa y conocida obra *Gloria*, como vía de acceso al conocimiento de Dios, una estética teológica cuyas líneas directrices se contemplan en un doble aspecto. Por un lado, el estudio de la doctrina de la percepción o teología fundamental, es decir, la estética en el sentido kantiano, que nos permite analizar cómo se produce la aprehensión de lo que Tomás de Aquino denominó *species* o *forma* y, por otro, lo que denomina la doctrina de la Encarnación de Dios, es decir la capacidad de captar la profundidad, *el lumen* o *splendor*, que transcendentemente impregna la forma. En cuanto forma, lo bello - nos dice Von Balthasar - puede ser tratado en el plano meramente físico, es decir, medido, calculado, según su relación numérica...; la forma no sería bella si no fuese anuncio y «*manifestación de una profundidad* [...] *Nosotros vemos la forma, pero, cuando la vemos realmente, es decir, cuando no sólo contemplamos la forma separada sino la profundidad que en ella se manifiesta, la vemos como esplendor, como gloria del ser*»¹³⁶⁸. Sabemos, después del Concilio Vaticano II, que la Liturgia no es sólo espiritual conceptual, o mera sensorialidad. Toda acción litúrgica es bipolar. Nos dicen los textos del Concilio: «*Para promover la participación activa, se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antifonas, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales. Guárdese, además a su debido tiempo un silencio sagrado*»¹³⁶⁹. Se trata, sin duda, de orientaciones que se refieren a la movilización de elementos sensibles que ayudan a participar al creyente activamente en la celebración litúrgica. Si nos atenemos únicamente al plano físico, no se llega a ver el alcance profundo que subyace en el texto. Lo podríamos interpretar como una serie de fórmulas que el fiel debe cumplir para no aburrirse demasiado durante la celebración. Sin embargo,

¹³⁶⁷ Ibid., p. 67.

¹³⁶⁸ Cf. *Gloria*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985, Vol. I, p. 110. [Trad. Cast. Emilio Saura].

¹³⁶⁹ Cf. Constitución *Sacrosanctum Concilium*, , Cap. I, nº 29.

todo el movimiento litúrgico que comienza a mediados del siglo XIX y al que el Concilio Vaticano II quiso dar forma en sus documentos nos avisa sobre un aspecto filosófico fundamental: *la tensión integradora que se da entre lo corporal y el espíritu*. Nos dice Romano Guardini: «*En los objetos materiales, en los vestidos, en las formas sociales, en las cosas de la Naturaleza, en toda la extensión del Universo se podrán ver reflejados los estados, las aspiraciones, los anhelos de la vida interior, sirviendo como de vehículo expresivo de su contenido espiritual*»¹³⁷⁰. Las manifestaciones externas vendrían a ser instrumentos expresivos de la vida interior. Esto se consigue cuando pasamos de *observar y comprobar*, propios de los conceptos abstractos de la ciencia moderna, al *ver* de las imágenes¹³⁷¹. El *ver* posee una profundidad ontológica que no poseen estos conceptos. Las implicaciones que este aspecto tiene para arquitectura sacra son enormes, ya que ésta debe ser reflejo de esta tensión, puesto que el propio espíritu litúrgico es tensionado: *espíritu encarnado o cuerpo espiritualizado*:

«*La liturgia tiene una relación especial con lo epifánico, debido a su condición de figura. La liturgia no trata de doctrinas y normas abstractas; todo en ella es figura visible; todo en ella es figura oíble y cosa aprehensible; es acción, en la cual el hombre participa realizándola*»¹³⁷².

2. La recuperación de lo simbólico como vía de acceso al misterio.

El movimiento litúrgico, hastiado de positivismo, trata de recuperar el espíritu de los primeros cristianos que vivían la liturgia como un acontecer misterioso e inefable. Este acontecimiento salvífico consiste en la actualización del acontecimiento primigenio en que Dios se hizo hombre¹³⁷³. Dentro de este contexto, lo simbólico juega un papel clave, por tratarse de una realidad que remite hacia algo "otro". Los gestos, las posturas, los recorridos que el rito exige a través del templo, adquieren un significado renovado. Los gestos, al estar impregnados de la vida espiritual, despliegan un campo de comprensión que permite alumbrar el sentido del misterio. No se trata de un sustitución del acontecer litúrgico por un rito simbólico, sino que las realidades simbólicas se tornan locuentes y hacen posible una mayor comprensión del misterio¹³⁷⁴. La arquitectura, en la búsqueda de la expresión de este misterio, creará formas esencializadas y desprovistas de todo

¹³⁷⁰ Cf. *El Espíritu de la Liturgia*, Araluze, Barcelona, 1945, p. 127-128.

¹³⁷¹ Cf. ROMANO GUARDINI: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p. 74 – 80.

¹³⁷² Ibid., p. 76.

¹³⁷³ Juan Pablo II en la constitución apostólica *Fidei depositum* (11 -X - 1992) remarcará el carácter místico como vertebrador del Catecismo: «*El misterio cristiano es el objeto de la fe (primera parte); es celebrado y comunicado en acciones litúrgicas (segunda parte); es el fundamento de nuestra oración, cuya expresión privilegiada es el "Padrenuestro" (Cuarta parte). En la lectura del Catecismo de la Iglesia Católica se puede percibir la admirable unidad del misterio de Dios, de su designio de salvación, así como el lugar central de Jesucristo Hijo Único de Dios, enviado por el Padre, hecho hombre en el seno de la Santísima Virgen María por el Espíritu Santo, para ser nuestro Salvador. Muerto y resucitado, está siempre presente en su Iglesia, particularmente en los sacramentos*». Cf. GUTIERREZ MARTÍN, JOSÉ LUIS: «*La liturgia en el Magisterio Conciliar. Hacia un fundamento teológico de la sacralidad*» en, *Arte Sacro: un proyecto actual*, p.20.

¹³⁷⁴ «*En consecuencia, la liturgia es, siempre y al mismo tiempo, misterio, celebración y vida y, por lo mismo, es irreducible a la categoría de rito. La celebración litúrgica es misterio vivo; signo eficaz de comunicación con Cristo muerto y resucitado que dona su Espíritu; acción que realiza el santo y vivificante diálogo – commercium - que, en Cristo, se da entre Dios y el hombre*». Ibid., p. 21.

accesorio. En este sentido, se sitúan las tesis de la obra de F. Pérez Gutierrez *La indignidad en el arte sacro*, donde se opone el *misterio* al *espectáculo*. Ambos términos son contemplados por este autor como dilemáticos; cuanto más ostentosa o sobrecargada es la celebración, menos lugar existe para el recogimiento y la vivencia del misterio:

«*La creación de una atmósfera favorable a la contemplación*”, ¿no es lo contrario de un decorativismo que impide y disgrega la contemplación con sus interminables teorías de figuras insignificantes? Una atmósfera es un “medio” en el que se respira. Cuanto mejor se respire, más huelgo quedará para la contemplación. Y la contemplación será tanto más fácil cuanto la atmósfera se encuentra más limpia, y sea por tanto menos visible ella misma, más transparente. ¿Se pueden poner en duda honradamente las enormes posibilidades que el arte no figurativo ofrece a esta transparencia?»¹³⁷⁵.

Recuperar la capacidad simbólica del hombre, como un medio de pensamiento relacional donde confluyen diversas realidades, fue uno de los objetivos de R. Guardini a lo largo de su amplia bibliografía sobre Liturgia. El pensamiento discursivo articulado desde los conceptos es insuficiente para penetrar en la complejidad de lo que significa la *vida religiosa*¹³⁷⁶. Desde su *Teoría del contraste* (*Gegensatzlehre*), Guardini articula toda una trama de pensamiento relacional que permite alumbrar el sentido de ciertas realidades, que por su aparente *“ambigüedad”* e *ilimitación*, parecen huir del campo de la racionalidad. En este sentido, el pensamiento de Romano Guardini se enmarca dentro del mismo contexto de reacción filosófica de otros autores que se resisten a pensar la realidad desde las imposiciones del pensamiento científico – técnico. El modo de aproximación a la realidad no es tanto el análisis y la observación, sino la admiración y el sobrecogimiento que los fenómenos vitales implican:

«*Aquí es donde la liturgia ha de desplegar también su peculiar función. Hay un inmenso tesoro de pensamientos vivos, de que ella está impregnada, que brotan espontáneamente de un corazón conmovido y tienen la virtud de conmover y rendir de mano ese corazón, cuando se halla propicio a darles cabida. El culto litúrgico está saturado de emoción profunda, de intensa vida afectiva, de apasionada y honda vibración. ¡Qué profundidad emotiva la de muchos salmos!*».¹³⁷⁷

La intuición, por tratarse de una visión integral de conjunto, se presenta como modo idóneo de acceso a la realidad. La investigación filosófica de Guardini parte de lo viviente concreto, como aquello individual y originario que no se puede

¹³⁷⁵ Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F.: *La indignidad en el arte sacro*, p. 169.

¹³⁷⁶ «*El Cristianismo, no sólo en cuanto su contenido sobrenatural, sino también en cuanto a su carácter singular e irrepetible, es algo que únicamente puede ser constatado sobre la base de su realidad; en ningún modo puede ser deducido de meros conceptos*». GUARDINI, ROMANO: *Auf dem Wege*, Rothenfels, Maguncia, 1923, pp. 107 –108. Cit., por LÓPEZ QUINTÁS, A., en *La verdadera imagen de Romano Guardini*, p. 175.

¹³⁷⁷ Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 71

reducir a una serie de leyes o principios fisiológicos o mecánicos. En lo viviente concreto, Guardini descubre la profundidad vinculada a lo externo. De esta integración de lo interior y lo exterior resulta el concepto de unidad orgánica, como aquella que se organiza y estructura de dentro hacia fuera, integrando pares de conceptos que lejos de ser contradictorios son complementarios:

«La teoría del contraste ve los seres vivos como un entramado de pares de “contrastes” que, sin poder ser reducidos el uno al otro, se implican de modo esencial»¹³⁷⁸.

Señalaremos algunos pares de conceptos que esta teoría moviliza para comprender las implicaciones que tiene esta metodología filosófica en la concepción de la nueva arquitectura sagrada¹³⁷⁹:

- *Contrastes categoriales intraempíricos*: Se refieren al desarrollo de la vida y como se constituye de un modo estructurado. Cabe destacar entre estos:

Acto	- estructura
Plenitud de contenido	- Forma
Parte	- Todo

- *Contrastes categoriales transempíricos*: Se refieren a la relación que establece entre el desarrollo interno de la vida y los elementos empíricos.

Producción	- Disposición
Originalidad	- Regla
Inmanencia	- Trascendencia

- *Contrastes trascendentales*: Son aquellos de los cuales son origen todos los demás.

Semejanza	- Distinción
Unidad	- Multiplicidad

Con la Teoría del contraste, Guardini trata de articular una teoría del conocimiento que se pliegue a las exigencias de un cierto tipo de realidades que, por no ser empíricamente constatables, parecen escapar a la posibilidad de ser conceptualizadas. Guardini trata de integrar el pensamiento analítico y el sintético, la intuición y el concepto¹³⁸⁰. Este aspecto será clave en sus obras sobre liturgia, donde aspectos aparentemente contradictorios quedan integrados, lo que constituye una vía de instrucción y comprensión para el fenómeno religioso cristiano. De este

¹³⁷⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La verdadera imagen de Romano Guardini*, p. 176.

¹³⁷⁹ En la obra de López Quintás, *La verdadera imagen de Romano Guardini*, se encuentra una caracterización pormenorizada de la Teoría del contraste donde se señalan y explican todas estas distinciones (ver pp. 173 - 233).

¹³⁸⁰ Cf. GUARDINI, ROMANO: *Der Gegensatz*, Matthias Grünewald – Verlag, Mainz, 1925, pp. 165 –173.

modo, Guardini analiza como lo comunitario se vincula con lo personal íntimo¹³⁸¹, la oración privada con el culto público, la norma de carácter dogmático con la emoción contenida del sentimiento religioso¹³⁸², las formas expresivas con la vinculación con lo profundo¹³⁸³. A la luz de estas distinciones, Guardini considera la Liturgia cristiana como un medio, en el que de manera ejemplar, se aprende este *modo sinóptico* de captación de la realidad en toda su profundidad. A esta tarea de clarificación y formación dedicó sus primeras obras de contenido litúrgico¹³⁸⁴.

Lo simbólico adquiere una importancia clave en una teoría del conocimiento que se articula desde una idea relacional de la realidad. Por esto, Guardini propone un estilo integrador para pensar la realidad, que consiste en una visión de conjunto que contemple las múltiples conexiones e interrelaciones de lo real. A este modo de conocimiento, Guardini lo denominó "*Cosmovisión*" (*Weltanschauung*). Con esto, se propone una visión dialéctica de la realidad como un conjunto estructurado, en el que cada parte adquiere sentido en su relación con el todo. Consiste en una huida de la parcelación estática de los diversos seres para comprenderlos en su dinamismo de interrelación¹³⁸⁵.

En este contexto, el concepto *expresión* adquiere una dimensión inusitada, ya que vincula forma e intimidad como dos partes constitutivas del ser complementarias:

*«La categoría de expresividad permite desbordar los esquemas espaciales dentro – fuera, inmanente –trascendente, y captar el sentido preciso de la "intimidad", categoría que no alude a una mera interioridad espacial, sino a un modo elevado de ser que se traduce en cierto grado de dominio sobre el espacio»*¹³⁸⁶.

De este modo, Guardini insiste sobre la posibilidad que tienen ciertas realidades para expresarse a través de realidades objetivas sin estar dotadas de fisicidad o sometidas a las coordenadas empíricas del espacio – tiempo. A esta capacidad la denomina Guardini "*poder ontológico de expresión*" (*Hengstenberg*).

¹³⁸¹ «Dos corrientes poderosas aparecen perfectamente determinadas en la Liturgia: una que impulsa al alma hacia la vida colectiva, y otra que se opone a la primera y la contrarresta, a fin de que no traspase los justos límites, ya que el individuo es, sin duda alguna, un miembro del complejo colectivo, pero es algo más que un simple miembro que desaparece dentro de ese todo. Ciertamente está subordinado a él, pero de tal forma que su personalidad se conserva intacta, independiente, como es en sí misma, sin mermas ni transmutaciones». Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 101.

¹³⁸² «Esto no quiere decir, [la racionalidad de la liturgia] naturalmente, que el corazón y la sensibilidad no tengan en la vida de la oración litúrgica su función propia y cualitativa, ya que la oración es taxativamente "una elevación del corazón Dios". Pero el corazón debe tomar siempre como norma directiva a la razón, para que le oriente, le apoye y le ilumine al través de la amarañada salva de las emociones y de las ideas». Ibid., p. 65.

¹³⁸³ «La liturgia ha acertado a realizar ese esfuerzo supremo, ese arte maravilloso que permite a la criatura expresar en toda su plenitud lo más íntimo de su vida espiritual y, a la vez, velar directamente sus más recónditos secretos. El alma puede expandirse libre y jubilosamente sin el temor, ni riesgo de ver profanados, en peligrosa exhibición sus misteriosas y no publicables intimidades». Ibid., p. 75.

¹³⁸⁴ Entre estas obras cabe destacar: *Nueva juventud y espíritu católico* (1920), *En camino* (1923), *Formación litúrgica* (1923), *Cartas sobre la formación de sí mismo* (1924), *Cartas del lago Como* (1927).

¹³⁸⁵ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La verdadera imagen de Romano Guardini*, p. 180.

¹³⁸⁶ Ibid., p. 186.

Como puede observarse, el símbolo recupera un rango ontológico que supera en significación la mera analogía o la metáfora.

- Aspectos que cabe destacar a la luz de las reflexiones del movimiento litúrgico. El Concilio Vaticano II.

*«El arte sagrado es, por decirlo de alguna manera, un arte oficial; en él no busca plasmar una expresividad exclusivamente individual, sino que aceptando las variaciones de temática, gusto y estilo, según los artistas y las épocas – trata de reflejar una concepción colectiva, determinante e infranqueable».*¹³⁸⁷

a) El templo como expresión de la construcción personal y comunitaria.

Todo este esfuerzo de renovación toma cuerpo el 4 de diciembre de 1963 en los documentos de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, promulgados por Pablo VI en el marco del *Concilio Vaticano II*. El movimiento litúrgico, como se ha señalado, resalta la centralidad de la liturgia en la vida del cristiano, cuestión que sería refrendada por el Concilio:

*«La Liturgia es la cumbre a la cual tiende la actividad de la Iglesia y al mismo tiempo la fuente de donde mana toda su fuerza».*¹³⁸⁸

De este modo, el templo es un lugar en el que de un modo especial se da la presencia de Dios. Esta característica, no exclusiva del culto cristiano, hace preciso que nos detengamos a analizar lo que ocurre en el interior de un templo cristiano para comprender cómo la espacialidad se pliega a ese especial acontecer. El espacio cristiano se encuentra sustentado en un *fundamento cristológico*. El peligro que se corre, si no se analiza el templo desde este tipo de fundamento, es quedarnos en la superficie de este acontecimiento y, desde planteamientos reduccionistas, hablar de la celebración litúrgica como si fuera una mera reunión de feligreses, cuando en realidad se están movilizandocategorías como la *presencia* o el *encuentro* de gran calado antropológico. Existen una serie de elementos troncales que distinguen este acontecer de cualquier otro tipo de relación con la divinidad. Su análisis puede ayudar a comprender la peculiar articulación de los templos cristianos.

El primer elemento diferenciador que nos sale al paso es que el templo de Dios no es un edificio en el sentido *matérico* de la palabra, sino que el *templo de Dios es el hombre Cristo Jesús*¹³⁸⁹. Juan Plazaola comenta cómo Pius Parsch

¹³⁸⁷ Cf. ARGULLOL, RAFAEL: *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona, 1985, p. 33.

¹³⁸⁸ Cf. Constitución *Sacrosanctum Concilium*, Cap. 1, nº 10.

¹³⁸⁹ «Ante todo es una forma muy especial de “tabernáculo de Dios entre los hombres” (Apoc 21, 3), el lugar donde la comunidad está segura de encontrar a Dios; es la “casa del Padre” (Lc 15, 17); es el “palacio real” de Dios (basílica). Además, la iglesia cristiana es el lugar donde se forma y crece la Iglesia, Cuerpo místico de Cristo, y por eso es un símbolo significativo de este Cuerpo de Cristo». Cf. *Directrices para la construcción de*

afirmaba que vivir la unión sacramental con Cristo había sido su tercer gran descubrimiento después de la Biblia y la Liturgia. Para comprender este aspecto, es necesario analizar el episodio Bíblico en el que Cristo irrumpe en el templo de Jerusalén y después de expulsar a los mercaderes y cambistas hace una afirmación en la que redefine en qué consistirá el nuevo templo:

*«Destruid este Templo y yo lo reedificaré en tres días». Los judíos le replicaron: "Cuarenta años se tardó en construir este templo, ¿y tú lo vas a levantar en tres días?" Pero él hablaba del templo de su cuerpo».*¹³⁹⁰

En esta afirmación, se están movilizand o una serie de niveles que trascienden la mera *fisicidad* a la que había quedado reducido el templo de Jerusalén. Cristo, aparte de avanzar lo que será su muerte y posterior resurrección, sienta las bases de la gran novedad del cristianismo: Cristo es el nuevo templo, es decir, el cuerpo de Cristo es el templo de Dios¹³⁹¹. Este es el mismo significado que adquieren las conocidas palabras de San Juan: *«Y aquel que es la palabra se hizo carne y habitó entre nosotros»*¹³⁹².

Este planteamiento nos conduce hacia el segundo elemento clave: *el templo de Dios se encuentra en todas partes*¹³⁹³. Para ello, basta recordar el evangelio de San Juan en el que Cristo, dialogando con la samaritana le responde:

*«Nuestros padres adoraron a Dios en este monte, y vosotros decís que el sitio donde se ha de adorar es Jerusalén. Jesús dijo: "Creéme, mujer: se acerca la hora en que ni este monte ni en Jerusalén adorareis al Padre. [...]. Dios es espíritu, y sus adoradores adorarán al Padre en espíritu y en verdad».*¹³⁹⁴

Se trata de un enfoque absolutamente novedoso que trasciende los planteamientos de las religiones primitivas, en las que el dios o los dioses habitan en lugares determinados, en los que en la mayoría de los casos está prohibido el acceso. El esplendor del culto no reside en la suntuosidad del edificio donde se realiza el rito, sino que nace de la *verdad y del espíritu*¹³⁹⁵. El templo de Dios será, por tanto, el hombre santificado por el Espíritu Santo:

iglesias según el espíritu de la Liturgia Romana, publicadas en 1947 por Theodor Klauser desde la Comisión litúrgica de la Conferencia episcopal de Fulda. Cit. por PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 569.

¹³⁹⁰ Cf. Jn 2, 19.

¹³⁹¹ «Cristo quiso decir que Él era el nuevo templo, y este pensamiento quedó simbólicamente proclamado cuando, en el momento de su muerte, el velo del templo se rasgó. Aquel templo de piedra estaba de sobra y podía ser execrado, porque ahora se inmolaba una nueva víctima y se inauguraba un nuevo templo. El templo cristiano es Jesús, más precisamente, el cuerpo de Jesús, pero el cuerpo místico, que es lo mismo que su cuerpo glorificado. El templo cristiano es la comunidad de los fieles». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 118.

¹³⁹² Cf. Jn 1, 14.

¹³⁹³ «Esto dice el señor: el cielo es mi trono y la tierra el escabel de mis pies. ¿Qué casa podríais construirme, y que lugar para reposo mío? Todo esto lo ha hecho mi mano, y mío es todo ello –dice el Señor». Cf. Is. 66, 1.

¹³⁹⁴ Cf. Jn 3, 21.

¹³⁹⁵ «La venida de Cristo y la difusión de la Iglesia por todo el mundo, la transición del sacrificio del templo a la adoración universal "en espíritu y verdad", constituye un importante primer paso hacia el cumplimiento de la promesa del Antiguo Testamento. Pero es evidente que la esperanza todavía no ha llegado a su pleno cumplimiento. Todavía no ha llegado la nueva Jerusalén, que ya no necesita templo, porque es su santuario el

*«¿No sabéis que sois templos de Dios, y que el Espíritu de Dios habita en vosotros? Si alguno destruyese el templo de Dios, Dios lo destruiría a él; porque el templo de Dios que sois vosotros es santo».*¹³⁹⁶

Por esta razón, Juan Plazaola señala que *«cualquier lugar, cualquier cabaña, cualquier tosco recipiente bastan en absoluto para realizar el rito sagrado y el misterio de Cristo con la misma integridad con que se realizó en la gran Basílica de Constantino y se realiza ahora en la de San Pedro de Roma».*¹³⁹⁷

Otra ruptura clara con los planteamientos anteriores, es la consideración de la comunidad de los cristianos como el templo de Dios (Hch 20, 32; I Cr 3, 9). Éste sería el tercer elemento característico. Anteriormente, habíamos visto que el templo de Dios es el cuerpo místico de Cristo; ahora, Éste es el que constituye la iglesia:

*«De tal suerte que ya no sois extranjeros y huéspedes, sino que sois ciudadanos de los consagrados y miembros de la familia de Dios, edificados sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas. La piedra angular de este edificio es Cristo Jesús, en el que todo el edificio, perfectamente ensamblado, se levanta para convertirse en un templo consagrado al Señor, por él también vosotros estáis integrados en el edificio, para ser mediante el Espíritu morada de Dios».*¹³⁹⁸

Si bien, Dios en el Antiguo Testamento dio las instrucciones para la construcción del arca de la alianza y el templo de Jerusalén, en el Nuevo Testamento cobra una vital importancia la cohesión de la comunidad como lugar viviente en el que se da la presencia de Dios:

*«Porque donde hay dos o tres reunidos en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos».*¹³⁹⁹

Por esto, el concepto de asamblea (*ecclesia*), reunión en la que se celebra y conmemora el acontecimiento primigenio, cobra una importancia capital para la comprensión del templo cristiano. En este sentido, la comunidad misma es la *casa de Dios*:

*«El edificio es la concreción material de la idea comunitaria, la morada física que se construye para los templos vivos de Dios».*¹⁴⁰⁰

Este aspecto es clave par comprender la esencia de la arquitectura sagrada, ya que la construcción del edificio se despliega desde la *construcción personal* y de

señor Dios todopoderoso y el Cordero». Cf. RATZINGER, JOSEF: *El espíritu de la Liturgia*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001, p.76. [Trad. Cast. Raquel Canas].

¹³⁹⁶ Cf. 1 Cor 3, 16.

¹³⁹⁷ Cf. *El arte sacro actual*, p. 64

¹³⁹⁸ Cf. Ef 2, 19 –22.

¹³⁹⁹ Cf. Mt 18, 20.

¹⁴⁰⁰ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 118 –119.

la *comunidad*¹⁴⁰¹. Saint Exupéry supo ver de forma clara este aspecto, de tal modo que el campo semántico de "*construir*" se amplía a lo existencial, de tal modo, que parece saltar de una significación a otra. Pero no se trata de un caprichoso juego metafórico, sino que incide sobre lo que supone la actitud radical del hombre en el mundo:

*«Crear el navío no es tejer las telas, forjar los clavos, leer los astros, sino más bien transmitir el gusto al mar que es uno, y a la luz del cual nada hay que sea contradictorio, sino que todo es comunidad en el amor [...]. El orden verdadero es el templo. Movimiento del corazón del arquitecto, que anuda como una raíz la diversidad de los materiales y que exige para ser uno, durable y potente, esa misma diversidad».*¹⁴⁰²

Cuando San Agustín, impresionado por el saqueo de Roma por Alarico, escribe *La Ciudad de Dios*, plantea el mismo paralelismo entre la construcción física y la espiritual. La devastación producida por los bárbaros no ha dañado lo esencial, ya que la ciudad de Dios no son los muros y los edificios de Roma, sino la comunidad creyente que se encuentra en peregrinaje hacia la patria celestial:

*«El ímpetu y avenida de las gentes, como unos ríos caudalosos han de alegrar y acrecentar la Ciudad de Dios, donde el soberano omnipotente Señor puso su Tabernáculo y asiento; y puesto que Dios está y habita en medio de ella, no se moverá ni faltará para siempre jamás». Por estos y otros testimonios semejantes, que sería demasiado prolijo referir, sabemos que hay una Ciudad de Dios, cuyos ciudadanos deseamos ser con aquella ansia y ansia que nos inspiró su divino Autor.*¹⁴⁰³

Patrick Négrier ha estudiado pormenorizadamente este paralelismo y reseña numerosos lugares en la Biblia donde se integra edificación y construcción personal¹⁴⁰⁴. De este modo aparece la arquitectura identificada con edificación espiritual:

*«Acercaos a él, piedra viva, rechazada por los hombres, persona escogida y apreciada por Dios; disponeos, como piedras vivientes, a ser edificados en casa espiritual y sacerdocio santo, para ofrecer víctimas espirituales agradables a Dios por mediación a Jesucristo».*¹⁴⁰⁵

¹⁴⁰¹ «En el lenguaje cristiano, la palabra "Iglesia" designa no sólo la asamblea litúrgica (Cf. 1Co 11, 18; 14, 19.28.34.35), sino también la comunidad local (Cf 1Co 15, 9; Ga 1, 13; Flp 3, 6). Estas tres significaciones son inseparables de hecho. La "Iglesia" es el pueblo que Dios reúne en el mundo entero. La iglesia de Dios existe en las comunidades locales y se realiza como asamblea litúrgica, sobre todo eucarística. La iglesia vive de la Palabra y del cuerpo de Cristo y de esta manera viene a ser ella misma Cuerpo de Cristo». Cf. *Catecismo de la Iglesia católica*, Asociación de editores del Catecismo, p. 179. [752].

¹⁴⁰² Cf. O.c., p. 178 –179.

¹⁴⁰³ Cf. *La ciudad de Dios*, Porrúa, México, 1984, 7ª Ed., IX, 1, p. 241.

¹⁴⁰⁴ *El templo y su simbolismo. Simbolismo y filosofía de la arquitectura sagrada*, pp. 70 –75.

¹⁴⁰⁵ Cf. I Pedro 2, 4 –5.

La construcción material queda transcendida hacia otro plano, en el que se da el auténtico habitar y la verdadera construcción:

*«Sabemos que si la tienda en que habitamos en la tierra se destruye, tenemos otra casa, que es obra de Dios: una morada eterna en los cielos, no construida por la manos de los hombres».*¹⁴⁰⁶

Esta construcción es construcción de la comunidad de creyentes:

*«Y ahora os encomiendo a Dios y a su mensaje de amor que tiene poder para construir el edificio y dar la herencia a todos los consagrados».*¹⁴⁰⁷

En Mt. 7, 24, se señala como la construcción ha de hacerse sobre la piedra y no sobre la arena, pero esta roca a la que se refiere Mateo es la *unción* (I Cor, 10, 4), la cual es el fundamento de toda vida espiritual. Es de sobra conocido el episodio en el que Jesús se refiere a Simón como la piedra sobre la que construirá la iglesia, es decir, la *comunidad* (Mt. 16, 18). En este sentido, los apóstoles aparecen como los fundadores de la casa de Dios (Ef. 2, 20; Ap. 21, 14).

Tal como había dicho Esteban a los judíos: *«El Dios que ha hecho el mundo y todo lo que hay en él, siendo señor del cielo y de la tierra, no habita en templos contruidos por la mano del hombre»*¹⁴⁰⁸. Lo novedoso de este enfoque es el concepto de templo queda asimilado en la comunidad de creyente¹⁴⁰⁹. Lejos de tratarse de una idea figurada, adquiere una realidad plena en cuanto que los niveles de significación se encabalgan hacia una comprensión radical que trasciende la idea física de un habitáculo para adquirir pleno sentido en la idea de comunidad:

*«No es el individuo el sujeto de la liturgia, sino la comunidad de creyentes. Lo que constituye la colectividad no es la suma numérica de lo congregados en el tiempo y el espacio, dentro de un recinto o santuario, como tampoco una determinada comunidad, dentro de su convento. La colectividad de que aquí se trata rebasa los términos de un espacio confinado y abarca en su radio de acción a todos los creyentes del mundo; e igualmente, desborda los límites del tiempo, pues la comunidad orante, en peregrinación por este mundo visible, está unida con estrechos vínculos a la comunidad triunfante de la Gloria para que el tiempo no exista».*¹⁴¹⁰

¹⁴⁰⁶ Cf. II Cor. 5, 1 –2.

¹⁴⁰⁷ Cf. Hch. 20, 32.

¹⁴⁰⁸ Cf. Hch. 17, 24.

¹⁴⁰⁹ *«Si uno quiere formarse, pues, una idea exacta de lo que debe ser un lugar de culto cristiano, debe empezar por desprenderse de la idea de templo. Ya es significativo el término griego "ecclesia", que significa asamblea [...]. Si a una iglesia cristiana se la puede llamar casa de Dios, no es principalmente porque en ella se reserve el Sacramento (puesto que la conexión entre el lugar de la celebración y el Sacramento reservado no es esencial), sino por razón de la comunidad cristiana».* Cf. PLAZAOLA, JUAN: *La iglesia y el arte*, BAC, Madrid, 2001, p.28.

¹⁴¹⁰ Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 91.

En este sentido, el documento de referencia obligada para la construcción de los templos hoy en día siguen siendo los textos del Concilio Vaticano II, en concreto el capítulo VII de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, artículos 122 –130, donde se tratan las cuestiones relacionadas con el arte. A partir de estos documentos se entiende que el templo se ordena a partir de un centro simbólico que es el altar. Esta nueva interpretación del espacio sagrado, en el que el centro material y espiritual es el altar como símbolo de Cristo dará, en adelante, cabida a múltiples interpretaciones en cuanto a la forma de la planta del edificio, siempre que se respete el carácter central de Cristo en el templo. Todo el espacio quedará ordenado y jerarquizado en torno a esta idea. Además el templo físico se entiende como Cuerpo de Cristo, de tal modo que cobra una mayor importancia la idea de *“Iglesia Viviente”*.

b) La presencia real de Cristo en el templo

Pero sin duda, el elemento fundamental y a partir del cual se despliega la total comprensión de la arquitectura sagrada contemporánea es la *presencia* real de Dios en el templo¹⁴¹¹. Afirmar el protagonismo de este aspecto fue uno de los objetivos principales del movimiento litúrgico¹⁴¹². La liturgia consiste en un encuentro entre la comunidad creyente y la manifestación de Dios en Cristo. La iglesia consistirá fundamentalmente lugar de teofanía:

*«El ser humano, de ningún modo puede, por sí mismo, “hacer” el culto; si Dios no se da a conocer, no acertará [...]. Si Dios no se manifiesta, el hombre puede, sin duda, en virtud de la noción de Dios inscrita en su interior, construir altares “al Dios desconocido” (Cf. Hch 17, 23); puede intentar alcanzarlo mediante el pensamiento, acercarse a él a tientas, pero la liturgia verdadera presupone que Dios responde y muestra como podemos adorarlo».*¹⁴¹³

En la celebración litúrgica se entiende la presencia real de Cristo en una triple vertiente de *manifestación, presencia y comunicación*:

«El día de Pentecostés, por la efusión del Espíritu Santo, la iglesia se manifiesta al mundo. El don del Espíritu inaugura un tiempo nuevo en la “dispensación del Misterio”: el tiempo de la iglesia, durante el cual Cristo manifiesta, hace presente y comunica su obra de

¹⁴¹¹ «Lo primero que uno debe comprender de la celebración cultural cristiana –si no, todo lo demás quedará falsificado –es su carácter derivado, subordinado y secundario [...]. Lo que en ella acontece es la “presencialización”, el hacerse presente de algo ya sucedido». Cf. PIEPER, JOSEF: *¿Qué significa “sagrado”? Un intento de clarificación*, Rialp, Madrid, 1990, p.108.

¹⁴¹² «La liturgia es el icono de la historia de la salvación. Nosotros tenemos que recorrer ese mismo camino, pero “en Cristo”. Nos es necesaria una comunión viva y operante en la obra de redención de Cristo: pasiva, en cuanto que el Señor comunica; activa, ya que nosotros participamos operativamente mediante una acción. Para todo ello nos dio el Señor los misterios del culto, es decir, las acciones que nosotros realizamos y que el Señor al mismo tiempo (por medio de los sacerdotes) realiza en nosotros». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p.78.

¹⁴¹³ Cf. RATZINGER, JOSEF: *El espíritu de la Liturgia*, p.42.

*salvación mediante la Liturgia de la su iglesia, "hasta que el venga" (Cf. Cor 11, 26)».*¹⁴¹⁴

Santiago Sebastián destaca el carácter de los iconos en el arte bizantino como un claro exponente de esta presencia real y verdadera:

*«La iconografía bizantina supera a la occidental porque además de informar en la fe tiene la virtualidad sacramental de la presencia y por el ritual de su consagración presenta un carácter milagroso. Su valor no radica en el material de que esta hecho el icono, sino en su participación, pues irradia su presencia. Su valor está íntimamente relacionado con la Teología litúrgica de la presencia que separa netamente un icono de un cuadro de tema religioso».*¹⁴¹⁵

La liturgia no consiste simplemente en una rememoración o recuerdo. Se trata de una reactualización presente del acontecimiento salvífico:

*«Es un acontecimiento real, sucedido en nuestra historia, pero absolutamente singular: todos los demás acontecimientos suceden una vez, y luego pasan y son absorbidos por el pasado. El misterio pascual de Cristo, por el contrario, no puede permanecer solamente en el pasado [...] domina así todos los tiempos y en ellos se mantiene permanentemente presente».*¹⁴¹⁶

En este sentido, la liturgia cobra el carácter de memorial pero entendido como *«la presencia real, bajo el velo de una acción simbólica, del acontecimiento histórico –salvífico del misterio de Cristo, actualizado por su recuerdo objetivo».*¹⁴¹⁷

La Liturgia consiste en una re –actualización, no en un mero recuerdo o simple repetición de algo vivido¹⁴¹⁸. De ahí el carácter vivo que adquiere convirtiéndose en fuente de vida espiritual y no simple documento histórico:

*«La Liturgia es toda ella realidad. Con ello se distingue de toda piedad meramente conceptual y sentimental, de todo Racionalismo y Romanticismo religioso. En ella, el creyente trata con realidades terrenas: hombres, cosas, acciones, objetos, y con realidades meta –físicas: El Cristo real, la gracia real. La Liturgia no es mero pensar, mero sentir, es, en primer lugar, desarrollarse, llegar a ser, crecer, ser».*¹⁴¹⁹

¹⁴¹⁴ Cf. *Catecismo de la Iglesia Católica*, nº 1.076.

¹⁴¹⁵ Cf. *Mensaje Simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y Liturgia*, p. 165.

¹⁴¹⁶ Cf. *Catecismo de la Iglesia Católica*, nº 1085.

¹⁴¹⁷ Cf. GUTIERREZ MARTÍN, JOSÉ LUIS: *«La liturgia en el misterio conciliar. Hacia un fundamento de la sacralidad*, en *Arte sacro: un proyecto actual*, p.19.

¹⁴¹⁸ *«En la liturgia todo es vida actual, no mero recuerdo de algo pasado. Se rememoran grandes misterios de fe, pero se entiende la memoria como facultad creativa que "vuelve a pasar por el corazón" un suceso ya vivido anteriormente».* Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La verdadera imagen de Romano Guardini*, pp. 355 –356.

¹⁴¹⁹ Cf. ROMANO, GUARDINI: *Vom Sinn der Kirche. Fünf Vorträge*, M. Grünewald, Maguncia, 1955, pp. 35 – 36.

Esta actualización no tiene un carácter eminentemente psíquico o emotivo, sino que en ella intervienen de modo integrado *inteligencia, sentimiento y voluntad*. Por esto, más arriba insistíamos en la *expresión* como lugar en el que se hace patente la profunda relación que existe entre el cuerpo y el espíritu¹⁴²⁰. En la acción litúrgica participa la persona en su totalidad, de tal modo que los gestos como palabras, acciones, movimientos... adquieren un sentido expresivo que rebasa el mero significar. La liturgia adquiere así un carácter *corpóreo – espiritual* en el que participa de modo comprometido todo el ser del hombre:

*«La Liturgia tiene como fundamento el Ne bis in idem, es decir, evitar la repetición: tiende al progreso, al avance continuo de la inteligencia, la sensibilidad y el querer».*¹⁴²¹

Estos aspectos gnoseológicos serán clave para la comprensión de la arquitectura sacra contemporánea. El acceso a la profundidad de lo real, en virtud de los fenómenos expresivos, dota al sentir de un rango gnoseológico que ya habíamos señalado en capítulos anteriores y que aporta orientaciones muy valiosas para la construcción de los nuevos templos. Lo religioso puede ser oído, visto, sentido¹⁴²². Este planteamiento supera la mera contemplación abstracta¹⁴²³. En capítulos posteriores estudiaremos como en la nueva concepción arquitectónica elementos como la luz, el agua, los metales...constituyen piezas fundamentales en el diseño de los templos, debido en gran medida a esta *tensión expresiva*.

La tensión expresiva se fundamenta en el nivel de presencia que a su vez sustenta los otros dos niveles reseñados: *manifestación y comunicación*. Cuando hablamos de presencia, estamos hablando de presencia real, no figurada, metafórica o simbólica. Para una mayor comprensión de la liturgia como lugar en el que acontece la presencia divina, analizaremos las reflexiones que X. Zubiri realiza en torno a la Eucaristía, encaminadas a afirmar la presencia real de Cristo¹⁴²⁴. Nos parece adecuado traer este planteamiento a colación, ya que supone una respuesta, fundamentada filosóficamente, que supera el estrecho marco en el que se ven obligados a moverse los planteamientos que desde una antropología de

¹⁴²⁰ «Está presente [Cristo] en el Sacrificio de la Misa, sea en la persona del ministro, “el que ahora se ofrece por el ministerio de los sacerdotes es el mismo que entonces se ofreció a sí mismo en la cruz”, sea sobre todo bajo las especies eucarísticas. Está presente con su fuerza en los Sacramentos, de modo que cuando alguien bautiza es Cristo quien bautiza. Está presente en su palabra, pues cuando se lee en la iglesia la Sagrada Escritura, es El quien habla. Está presente por último, cuando la Iglesia suplica y canta salmos». Cf. Constitución *Sacrosanctum Concilium*, Cap. I, nº 7.

¹⁴²¹ Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 80.

¹⁴²² «De igual manera, también la liturgia se ha convertido en gran parte en un medio de enseñanza y de edificación, o en una expresión de solemnidad religiosa. Ha dejado de ser en gran manera, aquel espacio, aquel orden de vida, aquella síntesis de acontecimiento en que el redimido vive dentro de imágenes santas, viendo, oyendo, actuando». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, Cristiandad, Madrid, 1965, p. 81. [Trad. Cast. Andrés Pedro Sánchez Pascual].

¹⁴²³ «A través de las palabras, las acciones y los símbolos que constituyen la trama de la celebración, el Espíritu Santo pone a los fieles y a los ministros en relación viva con Cristo, Palabra e Imagen del Padre, a fin de que puedan hacer pasar a su vida el sentido de lo que oyen, contemplan y realizan en la celebración». Cf. *Catecismo de la Iglesia católica*, nº 1101.

¹⁴²⁴ «Lejos de toda abstracción, la presencia de Dios en el mundo es siempre una realidad concreta y tangible, un acontecimiento de encuentro o mediación, tanto en su nivel primordial (misterio de Cristo), como memorial (liturgia o celebración del misterio). El ser de la liturgia, por consiguiente, no es otro que su ser mediación en acto, actualización perenne de la Palabra o Palabra perennemente actualizada». Ibid., p. 25.

carácter materialista tratan de reducir el acontecer litúrgico al campo de la significación, la analogía o la mera representación. Además, estas consideraciones teológicas se hacen desde una planteamiento personalista que recoge muchas de las inquietudes que afectan al nuevo movimiento arquitectónico en cuanto a la configuración interna de los edificios. Como hemos ido analizando anteriormente, el *Movimiento Litúrgico* se impuso la tarea de superar la idea de la celebración litúrgica como representación escenográfica o una manifestación cultural más. Esto significa desentrañar el carácter profundo que adquiere la liturgia cuando es considerada en todo su alcance, es decir, como lugar de *presencia*.

c) La presencia real de Cristo en la Eucaristía a la luz de las reflexiones de X. Zubiri

- *Análisis filológico*

Zubiri comienza con el análisis del texto más antiguo que se conserva y que se asocia a la primera eucaristía: «*Esto es mi cuerpo*». Zubiri transcribe el texto en griego: «*toûto mou estin tò sôma*» para después comenzar a hacer una serie de análisis desde el latín, el arameo y el hebreo. Estas precisiones filológicas van encaminadas a mostrar la verdadera presencialidad de Cristo en el pan consagrado. Ante todo, Zubiri quiere superar la mera referencia simbólica o metafórica de este hecho. Veamos como lleva Zubiri a cabo este análisis.

En griego “*soma*” significa cuerpo, y posteriormente se tradujo al latín como “*corpus*”. Estos conceptos nos informan sobre tres acepciones fundamentalmente:

a/ Un objeto físico que posee propiedades sensibles, o que posee propiedades tales que causan en los seres humanos y, en general en los organismos biológicos, estímulos. Se entiende cuerpo como una determinada extensión.

b/ La materia orgánica que constituye el hombre y los animales.

c/ Específicamente, la materia orgánica que constituye el hombre, el llamado “cuerpo humano”.

Estas tres definiciones no son válidas para hablar del cuerpo de Cristo presente en la celebración eucarística, ya que circunscriben el discurso al campo de lo figurado o lo simbólico o, en el peor de los casos, a interpretaciones de carácter antropológico en las que se trata de dar explicación a la complejidad de la eucaristía desde parámetros estructuralistas o psicoanalistas. Piénsese en las interpretaciones que se han dado desde planteamientos freudianos, como el complejo de Edipo, para dar explicación del banquete eucarístico. Evitar estas interpretaciones es lo que conduce a Zubiri a decir que «*Cristo no se expresó en latín ni en griego, sino en arameo.*»¹⁴²⁵, y es aquí donde está la clave. En arameo

¹⁴²⁵ Cf. ZUBIRI, XAVIER: “*Reflexiones teológicas sobre la Eucaristía*”, en *Estudios Eclesiásticos. Revista teológica de investigación e información*, Enero - Junio 1981, Núms 216-217. Vol 56, Bilbao, p.42. [De aquí en adelante RTSE]

“*guph*” significa también cuerpo, pero no sólo reducido a las tres definiciones que se han dado antes, es decir como cuerpo separado del alma, sino que en arameo implica a toda la persona, «*yo mismo*». Zubiri nos dice que en el griego esto ocurre en ocasiones y por tanto la frase se tendría que traducir «*esto soy yo mismo*». A continuación, Zubiri nos hace el análisis del sujeto “*toûto*” (esto). En arameo se dice “*da*” y se traduce por “*este*” y en hebreo se dice “*ze*” y se traduce por “*esto*”, lo importante es que también se pueden traducir por “*aquí*”. Posteriormente, Zubiri nos recuerda que en arameo y en hebreo no existe la cópula verbal, es decir, las frases son nominales. Después de lo dicho Zubiri llega a la conclusión de que la verdadera traducción será “*Aquí yo mismo*”. Zubiri con este análisis pretende dos cosas:

- No quedarse en el plano físico-químico de lo que se entiende normalmente por cuerpo.
- No quedarse en la Eucaristía como un mero símbolo metafórico, sino constatar la verdadera presencialidad de Cristo. La frase nominal es el modo más eficaz de expresarlo: «*La frase nominal expresa la realidad misma con mucha más fuerza que la frase verbal copulativa*».¹⁴²⁶

Por eso, Zubiri, después de su análisis nos dice: «*Cristo mismo, que, en su propia realidad concreta, está presente en el pan consagrado. Todo ello es sobradamente sabido, pero era conveniente recordarlo para entrar en su concepción*»¹⁴²⁷. Zubiri, como ya se ha dicho, con estos análisis lo que quiere mostrar es que lo que ocurre en la Eucaristía no es algo metafórico, simbólico, subjetivo, imaginario, sino algo real. En realidad, Zubiri trata de fundamentar lo que los liturgistas denominan la primera ley de la objetividad:

«Nosotros decimos que en la realidad litúrgica el sujeto individuo está presente y obra. Más aún, afirmamos que sin esta sintonía del sujeto individuo con la realidad litúrgica, esta realidad en él, no surte su efecto, no le salva, porque, para él, todo se reduciría a una pura exterioridad y mecanicismo. Más decimos que en la realidad litúrgica la subjetividad no es el deus ex machina, creador de todo. Ella es una realidad que se verifica sólo como sintonía con la realidad objetiva; de ella toma su movimiento y su norma».¹⁴²⁸

- *Qué es el pan en el que Cristo está presente*

Después de esta aproximación a la presencia real de Cristo, Zubiri pasa al análisis del pan en el que Cristo está presente. Para ello hace una distinción:

- *Pan como una realidad en y por si misma- realidad físico química.*
- *Pan en cuanto alimento «pan sub ratione alimentis».*

¹⁴²⁶ Ibid., p.43.

¹⁴²⁷ Ibid.

¹⁴²⁸ VAGAGGINI, CIPRIANO: *El sentido Teológico de la Liturgia. Ensayo de liturgia teológica general*, BAC, Madrid, 1959, p.179. [Trad. Cast. Manuel Garrido Bonaño].

Para esta reflexión, se va a apoyar en dos pensadores: San Buenaventura y Santo Tomás. Para San Buenaventura, *«no hay presencia de Cristo sino cuando el pan es alimento»*¹⁴²⁹, no existe por tanto sino como *ratio alimenti*. En cambio, para Santo Tomás la presencia de Cristo está en el pan “en” y “por si” constantemente. Zubiri se inclina más por la posición de San Buenaventura y así nos dice: *«En la Eucaristía el pan es pan como alimento y no la realidad físico-química del pan. El alimento es principio de vida. Ser alimento es ser principio de vida. Por eso Cristo está presente en el pan como alimento, como principio de vida, la presencia de Cristo en alimento significa que Cristo es principio de vida»*.¹⁴³⁰ Posteriormente, Zubiri analizará qué significa ser alimento espiritual, pero de momento ya tiene establecido uno de los primeros puntos: *el pan como alimento*.

- *Qué significa la conversión del pan*

Zubiri hasta ahora nos ha dicho que Cristo está presente en el pan en cuanto alimento, no como una realidad físico química. Ahora, nos dirá que el pan sufre una conversión de alimento material a alimento espiritual: *«Si el pan es alimento, la conversión consiste en transformar el alimento material en alimento espiritual; pan de vida, pan vivo, pan vivificante»*¹⁴³¹. pero, ¿por qué utiliza la palabra *conversión* y no *transformación*? En *Estructura dinámica de la realidad*, escribe:

«La transformación no consiste en que una sustancia, una materia prima, está dotada sucesivamente de formas sustanciales diferentes. Consiste en que una estructura, ella, desde si misma, en tanto que estructura, de lugar desde si a una estructura completamente distinta».¹⁴³²

Si considerásemos el pan como una realidad físico química, entonces si podríamos hablar de este tipo de transformación, (que comprobaríamos que no se da en la Eucaristía y por tanto no encontraríamos el sentido de esta acción), pero como estamos hablando del pan como *alimento*, la cuestión varía. No podemos entender la transformación en el plano material:

«En este dinamismo, que incide y que afecta a las estructuras esenciales constitutivas de una realidad sustantiva, puede ser que, por su conexión respectiva con otras sustantividades, por su respectividad, se produzca lo que vulgarmente llamaríamos, y es rigurosamente hablando, una transformación».¹⁴³³

Zubiri, con la noción de pan como **alimento**, remite hacia otro nivel de significación. Cristo fue el que se hizo presente en la última cena como alimento, pero después de Cristo el que tiene el poder sacramental para ello es el sacerdote:

¹⁴²⁹ Cf. RTSE, p.43.

¹⁴³⁰ Ibid.

¹⁴³¹ Ibid.

¹⁴³² Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Estructura dinámica de la realidad*, Alianza, Madrid, 1989, p. 139. [En adelante EDR].

¹⁴³³ Ibid., p. 133.

*«Al actuar en nombre de la persona de Cristo, no sólo recuerda, sino que repite lo sucedido en la Cena del señor».*¹⁴³⁴

- *Qué es ser real*

Llegado a este punto, Zubiri analiza qué significa ser real. Para ello comienza diciendo que *«lo real sería sustancia»*¹⁴³⁵. Para alcanzar este punto, tendrá que aclarar primero qué es la sustancia para la metafísica clásica, cuestión que analiza en muchas de sus obras. De este modo, expone los diferentes enfoques que se han dado a lo largo de la historia de la filosofía:

- La filosofía clásica antigua *«afrenta el problema de lo real con una inteligencia concipiente»*.¹⁴³⁶ De esta manera, se nos presenta lo real con un carácter muy preciso. Para Parménides, lo inteligido está dado como *jectum (Keímenon)*; de aquí se origina la idea de átomo de Demócrito. Aristóteles, piensa Zubiri, que da un paso más: *«lo inteligido no es jectum, sino sub-jectum (hypo-kéímenon), sustancia»*¹⁴³⁷. Así, las notas de esta sustancia son accidentes; *«algo que sobreviene al sujeto y que no puede concebir sino siendo inherente a él»*¹⁴³⁸. Aristóteles rechaza la concepción platónica de la sustancia, pero sigue en esta misma línea. La metafísica de Aristóteles versa sobre sustancias separadas: el *Theos*. Zubiri escribe:

*«Aristóteles, después de una salvedad de principio se preocupa más de la sustancia primera (próte ousía) de la sustancia segunda (deútero ousía), cuya articulación con la sustancia primera nunca vio con claridad».*¹⁴³⁹

- Para la filosofía moderna lo inteligido es *jectum*, pero no *sub-jectum*, sino *objectum*: *«sus notas serían predicados objetivos. Jectum, subjectum, objectum, son para la inteligencia concipiente los tres caracteres de lo real inteligido».*¹⁴⁴⁰

Zubiri, sin embargo, no está de acuerdo con esta concepción: *«Pienso sin embargo, que esto no me parece muy aceptable. Radical y formalmente, lo real no es sustancialidad, sino sustantividad»*¹⁴⁴¹. Antes de continuar, me gustaría hacer un inciso que considero necesario. Tal como plantea el tema, se podría decir que Zubiri hace un enfoque *neo-escolástico*, pero esto no es así. Tal como escribe Diego Gracia:

«Repito: el concepto zubiriano de realidad no surge frente al aristotélico de naturaleza, sino frente al fenomenológico de cosa-sentido. El no haberle visto así ha desenfocado la mayor parte de

¹⁴³⁴ Cf. RTSE, p. 44.

¹⁴³⁵ Ibid.

¹⁴³⁶ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia y realidad*, Alianza, Madrid, 1991, 4ª Ed., p. 206. [En adelante IRE].

¹⁴³⁷ Ibid., p. 207.

¹⁴³⁸ Ibid.

¹⁴³⁹ Ibid., p. 128.

¹⁴⁴⁰ Ibid., p. 207.

¹⁴⁴¹ Cf. RTSE., p. 44.

las interpretaciones de "Sobre la esencia" empeñadas en leer todas sus páginas a la luz del aristotelismo, y en hacer de Zubiri el ejemplar último y más señero de la neo-escolástica.»¹⁴⁴²

Después de este breve inciso, continuaremos con lo que nos ocupaba. La distinción que hace Zubiri entre *sustancia* y *sustantividad* se debe a que los griegos tenían la convicción de que *«el carácter de sustancia expresaba lo real en cuanto tal»¹⁴⁴³*. Para Zubiri, esto no es así, ya que si se considera la realidad personal como una realidad *subsistente* se tiene que rehacer la idea de realidad: *«Por esto, al considerar la novedad de la realidad personal en cuanto realidad subsistente, la filosofía se vio forzada a rehacer la idea de realidad en cuanto realidad desde un punto de vista no sustancial, sino subsistencial»¹⁴⁴⁴*. Pero no se trata de un rechazo del término *sustancia* frente al de *sustancialidad*, no es una sustitución de uno por otro:

«En "Sobre la esencia", Zubiri compara la sustantividad con la sustancialidad y las diferencia, pero no niega a la idea de sustancia valor filosófico para describir lo real. Podría resumirse su actitud diciendo que toma ambas ideas como complementarias, si bien atribuye cierta superioridad a la sustantividad.»¹⁴⁴⁵

Zubiri tiene que conceptualizar este aspecto en otros términos, así lo real no lo llamará *sustancia*, sino *sustantividad*:

«Pues, bien lo real como constitucionalmente suficiente es lo que llamo realidad sustantiva, sustantividad es formalmente suficiencia constitucional, suficiencia para ser "de suyo"».¹⁴⁴⁶

En este sentido, las cosas están formalmente constituidas por propiedades, notas, cualidades: *«No es cada nota la que tiene capacidad o suficiencia para constituir lo real, sino que esta capacidad, esta suficiencia, es propia tan sólo del conjunto entero. Sólo este conjunto es por tanto el que tiene sustantividad»¹⁴⁴⁷*. Todas las notas son *«propiedades-de »*, es decir, son coherentes entre sí; *«Toda nota en cuanto nota es formalmente "de". Esto lo que llamo estado constructo»¹⁴⁴⁸*. Como nos indica Antonio Ferraz:

«En la realidad, como sustantividad no hay nada subyacente a las notas, la unidad de lo real es la unidad sistemática de las notas. Y tampoco hay nada de lo que broten las notas, sino que esa unidad sistemática se actualiza en todas y cada una de las notas».¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴² Cf. GRACIA GUILLÉN, DIEGO: *Voluntad de Verdad. Para leer a Zubiri*, Editorial Labor, Barcelona, 1986, p.199.

¹⁴⁴³ Cf. IRE., p. 131.

¹⁴⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁴⁵ Cf. FERRAZ FAYOS, ANTONIO: *Zubiri: El realismo radical*, Cincel, Madrid, 1987, p.134.

¹⁴⁴⁶ Cf. IRE., p. 208.

¹⁴⁴⁷ Ibid., p.203.

¹⁴⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁴⁹ Cf. FERRAZ FAYOS, A., p. 134.

Por tanto, el *estado constructo* tiene una unidad que es intrínsecamente propia, es decir, tiene una unidad «posicional». A esta unidad es a lo que llama Zubiri *sistema*: «Con ello el conjunto mismo ya no es mero conjunto sino la unidad posicional y constructa de sus notas: es lo que formalmente llamo sistema»¹⁴⁵⁰. El sistema tienen dos momentos:

1/ «Aquel según el cual las propiedades en sí mismas son algo completo en la línea de las propiedades»¹⁴⁵¹.

2/ Unidad clausurada total:

«No es, pues, lo mismo la suficiencia constitucional de una nota y la de su sistema de notas. En mi libro sobre la esencia me fijé, para mayor claridad, casi exclusivamente en la suficiencia constitucional de sistemas. En ellos, constitución es evidentemente el modo de unidad de un sistema. El momento de suficiencia está constituido por ser totalidad clausurada»¹⁴⁵².

Para Zubiri la sustantividad entendida de este modo, tiene tres momentos, o mejor dicho una triple dimensión:

- *totalidad*
- *coherencia*
- *durabilidad*

De esta manera, Zubiri llega a la definición más precisa de lo que es la sustantividad: «Sustantividad es suficiencia para ser una unidad clausurada total»¹⁴⁵³. En este sentido, distingue dos momentos en el sistema:

«Una cosa es el sistema de notas que tienen una sustantividad por la cual es tal realidad, y otra es la forma de realidad propia de ese sustantividad en virtud de las notas».¹⁴⁵⁴

Recordemos que el inicio de toda esta distinción entre sustancia y sustantividad se da cuando Zubiri nos habla de la «conversión de alimento material en alimento espiritual». Como anteriormente se ha señalado, si nos quedamos en el plano puramente “material”, no podríamos aceptar esa «transformación». Lo mismo ocurre con la sustancia y la sustantividad. Si nos quedamos con la definición clásica de sustancia, anteriormente analizada, no podemos hablar de transformación. Por esto, Zubiri insiste en que estos dos momentos del sistema «no son idénticos»¹⁴⁵⁵. Al no ser idénticos, esto da juego a Zubiri para decir que la unidad de sustantividad puede abrirse sin romper el carácter de las propiedades. Esta *apertura* es lo que hace que la sustantividad pueda cambiar sin cambiar de propiedades¹⁴⁵⁶. Esto es sin

¹⁴⁵⁰ Cf. IRE., p. 203.

¹⁴⁵¹ Cf. RTSE., p. 45.

¹⁴⁵² Cf. IRE., p. 204

¹⁴⁵³ Cf. RTSE., p.45.

¹⁴⁵⁴ Cf. IRE., p. 182.

¹⁴⁵⁵ Cf. RTSE., p. 45.

¹⁴⁵⁶ Ibid., p. 45

duda uno de los grandes logros filosóficos de Zubiri. Como nos indica el profesor Ferraz:

*«La determinación de lo real como sustantividad es un logro de Zubiri, la idea se ha gestado laboriosamente y su itinerario en el pensamiento de su autor no es totalmente rectilíneo».*¹⁴⁵⁷

Por lo tanto, lo primero y radical de las cosas es la sustantividad y no la sustancialidad.

El que se transforme la sustantividad no quiere decir que se produzca una transformación de la sustancialidad *«Y la transformación de la sustantividad no es ni remotamente transformación en la sustancialidad: no es transformación de realidades»*¹⁴⁵⁸.

- *Qué es el pan como alimento*

Esta argumentación le sirve a Zubiri para poder hablar de la transformación del pan en alimento. Para explicar este punto, se va a centrar en su distinción entre cosas sentido y nuda realidad. Zubiri afirma haber *«distinguido siempre entre nuda realidad, las cosas que tienen realidad puramente, y las cosas sentido»*¹⁴⁵⁹. Existen cosas reales que poseen unos caracteres que no tienen las cosas por sí, sino gracias al sentido que se les da en la vida, como por ejemplo un avión. Para Zubiri un avión no es cosa-real, pero sí lo son las propiedades que hacen que vuele. Es una cosa-sentido. Se podría decir que hay dos modos: cosa en su nuda realidad (*cosa-realidad*) y cosas con respecto a la vida (*cosa-sentido*).

Para que una cosa realidad llegue a ser cosa sentido, depende de las propiedades que ésta tenga: *«El sentido no se deja al margen de la cosa realidad aunque sean completamente distintos. A esas paredes que he puesto como ejemplo, les tienen sin cuidado constituir una habitación en la que se está. En cambio, a quienes estén entre ellas no les tienen sin cuidado las propiedades reales de estas paredes, sin las cuales evidentemente no habría habitación»*¹⁴⁶⁰. A esta capacidad (propiedades) que la cosa-realidad tienen para convertirse en cosa-sentido es a lo que Zubiri llama *«condición»*: *«Esto es justamente lo que llamo condición, la capacidad que tiene una realidad para estar constituida en sentido»*¹⁴⁶¹.

De este modo, cuando una cosa - realidad posee sentido, la podemos denominar sustantividad y se le aplicaría lo que se ha dicho de la sustantividad de la nuda realidad.

Si nos centramos en el caso que está tratando Zubiri, tenemos que el pan tiene estas dos vertientes:

¹⁴⁵⁷ Cf. O. C., p. 133.

¹⁴⁵⁸ Cf. RTSE., p.46.

¹⁴⁵⁹ Cf. EDR., p.227

¹⁴⁶⁰ Ibid.

¹⁴⁶¹ Cf. EDR., p. 228.

1/ Pan como nuda realidad.- Se trataría del pan visto desde su vertiente físico-química.

2/ Pan como cosa-sentido. Se trata del pan como alimento. Éste adquiere su sentido en cuanto se le ve “*respecto*” al hombre. La clave de esta concepción la podemos ver muy clara en la siguiente afirmación de Zubiri: «*Decía que el “cómo” constituye un apéndice relacional, añadido a la estructura de la vida y del hombre, sino que es un momento intrínseco, formal y constitutivo suyo como viviente. Esto quiere decir que esencial y constitutivamente la vida es vida con... cosas. Y que las cosas, en tanto que son sentido, son algo que es constitutivamente de la vida de quien son sentido*»¹⁴⁶².

Así pues, el pan tiene la condición para constituirse en alimento: «*Al hacerlo no se rompe la unidad sistemática de sus propiedades; sino que se abre su sustantividad clausurada y total a una unidad superior, con lo cual adquiere una nueva condición para ser cosa-sentido*»¹⁴⁶³. Esto es lo que pasa con el pan consagrado según Zubiri.

- *Qué es la realidad de la presencia de Cristo en el pan consagrado.*

En resumen, se podría decir que Cristo, al ser principio de vida espiritual («yo soy la vid y vosotros los sarmientos»), pertenece a las cosas-sentido, ya que es alimento espiritual. Cristo es el que produce la transformación en el pan: «*Pero la presencia de Cristo, dejando intactos las propiedades de la nuda realidad del pan, confiere a éste una nueva condición. Abre la unidad clausurada y total de la sustantividad del pan-alimento a una unidad superior, a la unidad de Él mismo*»¹⁴⁶⁴. La sustancia, clásicamente entendida, permanece en el pan, lo que ocurre es que adquiere una nueva sustantividad: «*La sustantividad del pan consagrado es así la sustantividad divina de Cristo mismo*»¹⁴⁶⁵. Por tanto, «*la conversión del pan consagrado no es transustanciación, sino transubstantivación*»¹⁴⁶⁶. Zubiri se plantea el porqué de la conversión. Para él, «*La conversión es la consecuencia de la presencia real de Cristo en el pan-alimento*»¹⁴⁶⁷.

¹⁴⁶² Ibid., p.227.

¹⁴⁶³ Cf. RTSE., p. 47.

¹⁴⁶⁴ Ibid.

¹⁴⁶⁵ Ibid., p. 48.

¹⁴⁶⁶ Ibid.

¹⁴⁶⁷ Ibid.

- *En qué consiste la presencia real*

Zubiri, basándose en la transsubstantivación afirma que la presencia de Cristo es real en cuanto presencia. Lo que pretenderá aclarar Zubiri ahora es el siguiente proceso: *«El sentido de la cosa sentido se funda en la «condición» y, a su vez, la condición se funda en la «actualidad» de la presencia»*¹⁴⁶⁸. En qué consiste la actualidad es algo que deberemos aclarar.

Zubiri distingue en todos sus trabajos entre *actualidad* y *actuidad*:

a/ Actuidad: Cuando Zubiri dice actuidad se refiere a lo que tradicionalmente se ha llamado actualidad ("actualitas" de los medievales), es decir el carácter de lo real como acto. Este acto se refiere a lo que Aristóteles había llamado en su tiempo *enérgeia*: *«La plenitud de la realidad de algo»*¹⁴⁶⁹. De esta manera a todo lo real por tener una plenitud de lo que en realidad es, y por consiguiente actual es lo que Zubiri llama *«ser real en acto»*. Pero no es esta la actualidad que quiere matizar Zubiri. Éste nos dice que a eso se le debe llamar *«actuidad»* si queremos hablar con propiedad: *«A esta carácter debe llamarse más bien actuidad. Actuidad es el carácter de acto de una cosa real»*¹⁴⁷⁰.

b/ Actualidad: Para referirse a actualidad Zubiri utiliza el término *«carácter actual»*. Con este término a lo que se alude es a un *«especie de presencia física de lo real»*¹⁴⁷¹.

La diferencia entre ambos nos la señala Zubiri de la siguiente manera: *«A mi modo de ver, la diferencia es esencial y de rango filosófico. Actualidad es un momento físico de lo real, pero no es momento en el sentido de una nota física suya. El momento de acto de una nota físico es actuidad. Su otro momento es también físico pero es actualidad»*¹⁴⁷².

Para seguir matizando las diferencias, Zubiri analiza una serie de puntos:

1.- *«La actualidad tiene como carácter más visible, por así decirlo, el estar presente de algo en algo»*¹⁴⁷³. Zubiri expone el ejemplo sobre los virus. Estos siempre son realidades en acto, pero es muy diferente que tengan actualidad. Como Zubiri nos dice: *«Hace no muchos años los virus carecían de esta presencia: no tenían actualidad»*¹⁴⁷⁴.

2.- Para Zubiri, la relación de actualidad no consiste en una relación de mera presencia, es decir, no es una mera relación extrínseca de una cosa real a otra. Es innegable que esta actualidad tiene un momento intrínseco de la cosa real. ¿En qué

¹⁴⁶⁸ Ibid., p. 49.

¹⁴⁶⁹ Cf. IRE., p. 137.

¹⁴⁷⁰ Ibid.

¹⁴⁷¹ Ibid.

¹⁴⁷² Ibid., p. 138.

¹⁴⁷³ Ibid.

¹⁴⁷⁴ Ibid.

consiste ese momento intrínseco?. Zubiri contesta: «*Consiste evidentemente en que presencia es algo determinado por la persona “desde sí misma”*»¹⁴⁷⁵. Esto es a lo que Zubiri llama segundo momento de actualidad: «*El “desde sí mismo” es el segundo momento de la actualidad. Entonces debemos decir que la actualidad es el estar presente de lo real desde sí mismo*»¹⁴⁷⁶.

3.- ¿Cuál es la verdadera esencia de la actualidad?; «*Pues bien, estar presente desde sí mismo o por ser real: he aquí la esencia de la actualidad*»¹⁴⁷⁷.

4.- «*Actualidad y actuidad no son idénticos, pero esto no significa que sean independientes*»¹⁴⁷⁸.

Lo que realmente nos interesa ver ahora es quedarnos con lo que hemos definido como «actualidad intrínseca», ya que esta es la que atañe al problema de la presencialidad de Cristo en el pan consagrado. Recordemos lo que dice Zubiri al respecto: «*Entonces el estar presente es un carácter de lo real por el mero hecho de ser real: la realidad esta presente eo ipso por ser real, y no por un «hacer» o cosa semejante. Pertenece a la realidad misma de lo que está presente. Es evidente que en tal caso la actualidad no envuelve modificación ninguna de propiedades. Es el caso de Dios por razón de la creación*»¹⁴⁷⁹.

Veamos pues los caracteres propios, es decir la estructura formal de esta actualidad:

1.- Esta actualidad de la que nos está hablando Zubiri se trata de algo real, es decir, de un momento real, no es un símbolo.

2.- Por otro lado, se trata de algo «físico»; no está dentro del campo de las presencias morales o dinámicas: «*Este carácter físico es lo que expresa el verbo estar. Estar significa no el mero ser, sino el “estar siendo”. El verbo estar es un verbo que denota siempre algo físico*»¹⁴⁸⁰.

3.- «*La actualidad es un momento que permite el devenir*»¹⁴⁸¹. Aquí vemos el por qué de las distinciones anteriores entre «actuidad» y «actualidad». No se trata de un devenir en el cambio de las propiedades: «*Este devenir es momento de la actualidad misma, no sólo por parte de aquello en que algo se hace actual, sino ante todo por parte de aquello mismo que se hace actual: es la realidad misma la que deviene en actualidad*»¹⁴⁸². Para mostrar esto, Zubiri nos pone el ejemplo de Dios. Este puede ser actual en el hombre justo y dejarlo de ser en el hombre pecador; «*Así poniendo ejemplos teológicos, Dios es actual en la encarnación, en el hombre justo... Dios*

¹⁴⁷⁵ Ibid., pp. 138 –139.

¹⁴⁷⁶ Ibid., p. 139.

¹⁴⁷⁷ Ibid.

¹⁴⁷⁸ Ibid., p. 140.

¹⁴⁷⁹ Cf. RTSE., p. 50

¹⁴⁸⁰ Ibid., p. 50.

¹⁴⁸¹ Ibid., p. 51.

¹⁴⁸² Ibid.

tiene un estricto devenir en la línea de la actualidad»¹⁴⁸³. Si desde un principio Zubiri no hubiese hecho la distinción entre actuidad y actualidad no le sería posible en estos momentos estar hablando en estos términos, ya que al hablar del devenir de la actualidad de Dios, entendida ésta como actuidad, la confusión sería tremenda. De ahí que nos diga: «La filosofía clásica ha sido tan sólo una filosofía del acto y de la actuidad: Pero debe hacerse urgente una filosofía de la actualidad»¹⁴⁸⁴.

Al hablarnos de la propia estructura que la actualidad tiene, Zubiri nos dice que la misma realidad puede tener diversas actualidades, «no sólo sucesivamente sino también simultáneamente»¹⁴⁸⁵. Nos pone el ejemplo del hombre, el cual puede tener muchas actualidades «ulteriores»; estar presente como padre, como hijo, como médico... Con Dios, ocurre lo mismo. Éste «*es actual en la encarnación al mismo tiempo en la gracia*»¹⁴⁸⁶. En esto ve Zubiri la riqueza del principio de actualidad, pero riqueza como expresión **real** y **física** de este principio.

- *El modo de presencia real del cuerpo de Cristo en el hombre.*

Después de las precisiones hechas anteriormente, Zubiri afirma su tesis central: «*Cristo toma el pan como principio de su actualidad personal aquí, y por tanto está realmente presente el pan*»¹⁴⁸⁷. Las conclusiones que podemos extraer de todo lo que se ha ido exponiendo son las siguientes:

- No cabe duda después de todo lo dicho *que «Cristo está presente como actualidad y no como acto»¹⁴⁸⁸*. Esto quiere decir que Cristo está **actualizado** en el pan, no encerrado en él. Esta actualización se da, como anteriormente nos ha descrito Zubiri, sin modificación ninguna de las propiedades. Con este planteamiento Zubiri elimina la dificultad que teólogos anteriores se encontraban a la hora de demostrar como Cristo puede estar en todos los panes consagrados al mismo tiempo; «*no se trata de localización, sino de actualidad de presencia*»¹⁴⁸⁹.
- La actualidad de Cristo es un estar presente real y físico. Esta actualidad no se identifica con la *nuda realidad* de Cristo. De ahí, que Zubiri hiciese esa matización entre *nuda realidad* y *cosa sentida*.
- La actualidad de Cristo consiste en una actualidad intrínseca. El modo como Cristo se hace presente es el pan. Por ello, Zubiri nos dice lo siguiente: «*Ahora bien, como el principio de actualidad en el hombre es el cuerpo, es corporeidad (y Cristo es hombre), resulta que el pan-alimento como principio de actualidad de Cristo es el cuerpo de Cristo. Es Cristo mismo*»¹⁴⁹⁰. Es en este punto donde

¹⁴⁸³ Ibid.

¹⁴⁸⁴ Cf. IRE., p. 140.

¹⁴⁸⁵ Cf. RTSE., p. 51.

¹⁴⁸⁶ Ibid., p. 52.

¹⁴⁸⁷ Ibid., p. 53.

¹⁴⁸⁸ Ibid.

¹⁴⁸⁹ Ibid., p. 54

¹⁴⁹⁰ Ibid.

reside la clave de la presencia de Cristo en el pan, entendida como una *presencia real*.

- Al tomar el cuerpo de Cristo, la presencia se hace real: *«es un hacerse presente El»*¹⁴⁹¹.
- De este modo el tomar el pan es el principio de actualidad de Cristo. Esta actualidad por tanto es común a Cristo y al pan-alimento. Esto ocurre por dos aspectos:

1/ *«Es el pan alimento el que queda al ser asumido en el principio de actualidad»*¹⁴⁹².

2/ *«Es Cristo quien es actual en el pan»*¹⁴⁹³.

- El pan, en el que Cristo toma principio de actualidad, no es el pan como realidad físico-química, como nuda realidad. Se trata del pan entendido como pan-alimento; *«De ahí que “esto es mi cuerpo” es la manera de decir “el alimento es Cristo mismo”; y “mi cuerpo es esto” es lo mismo que decir “yo mismo soy alimento” »*¹⁴⁹⁴. De ahí, que Zubiri en la exposición que estamos aquí comentando, se extienda tanto en hablar de la transubstanciación, de la conversión, transformación...
- Zubiri hace una matización muy importante sobre qué es lo que constituye el misterio de la Eucaristía. Hace una distinción del cuerpo: *«Cuerpo es el principio no sólo intrínseco, sino también formal de Cristo: por eso soma puede significar yo mismo»*¹⁴⁹⁵. De este modo el pan considerándolo como alimento, es decir, no como nuda realidad, no constituye ya el cuerpo de Cristo: *«lo que es modalmente idéntico al cuerpo de Cristo es el pan-alimento como principio de actualidad de Cristo»*¹⁴⁹⁶. Se trata al fin y al cabo de la modalización de la actualidad de Cristo en el pan -alimento. Este poder de *«extensión»* que tiene la actualidad de Cristo es donde dice Zubiri que reside el misterio de la Eucaristía. Al tomar el pan Cristo, *«hace de la actualidad principio de su propia actualidad»*¹⁴⁹⁷. A esto, Zubiri lo llama la presencia sacramental. Esta es la realidad de Cristo en el pan y, de este modo, Zubiri afirma que *«la Eucaristía es la forma suprema de la vida de Cristo en cada uno de nosotros»*¹⁴⁹⁸.

Después de esta análisis exhaustivo que hace Zubiri desde la sustantividad, la actualidad, la presencia real..., vemos como quedan superados muchos planteamientos "dilemáticos" en torno a este tema:

¹⁴⁹¹ Ibid.

¹⁴⁹² Ibid.

¹⁴⁹³ Ibid.

¹⁴⁹⁴ Ibid., p. 55.

¹⁴⁹⁵ Ibid.

¹⁴⁹⁶ Ibid.

¹⁴⁹⁷ Ibid.

¹⁴⁹⁸ Ibid.

*«Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofanía, incluso la más elemental. Al manifestarse lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sigue siendo una piedra».*¹⁴⁹⁹

d) La liturgia como Comunicación - Comunión.

La esencia formal de la Eucaristía no se agota en lo que es la presencia real de Cristo en su actualización en el pan-alimento. La Eucaristía tiene otra razón formal. Nos dice López Quintás:

*«En la misa ve el cristiano actual un banquete y un sacrificio, o mejor un banquete sacrificial, acto que implica una esencial vinculación comunitaria. No hay banquete a solas. La celebración plenamente consciente de la misa exige la puesta en forma del sentido de la comunidad. Por eso se habla en ella casi siempre en plural y se da a la paz la importancia de excepción, pues los fieles deben sentirse agrupados a la sombra de un único árbol: la cruz salvadora».*¹⁵⁰⁰

Para analizar la razón formal de la Eucaristía, Zubiri hace una serie de distinciones para analizar que significa comer el cuerpo de Cristo:

- Comer como nudo comer. Esto es la «*esencia radical de banquete*»¹⁵⁰¹.
- Comer reunidos en una cena (banquete).

La Eucaristía no se puede entender simplemente desde el hecho del nudo comer, desde luego que esta en la condición para que exista banquete, cena, reunión; «*Pues bien, el nudo comer es solamente la esencia formal radical del banquete; para que haya banquete tiene que haber algo más. Pues bien, la Eucaristía es "banquete". Esta es su esencia formal*»¹⁵⁰².

Por lo tanto, la Eucaristía hay que entenderla desde el hecho de *la reunión*. Zubiri a continuación analizará lo que es el banquete. No es de extrañar que el templo cristiano desde el principio reciba el nombre de "*domus ecclesiae*", es decir, la casa de la iglesia, donde se reúne el pueblo de Dios. Louis Bouyer ha investigado este aspecto y demostrado como el templo cristiano, en su génesis, se configura como una sinagoga, es decir, como lugar de reunión de una comunidad determinada que se encuentran cohesionados por la celebración de un culto:

¹⁴⁹⁹Cf. ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Barcelona, 1981, p. 19. [Trad. Cast. Luis Gil].

¹⁵⁰⁰Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO. *Hacia un estilo integral de pensar. Estética I*. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca, 1975, p. 210.

¹⁵⁰¹ Cf. RTSE., p. 56.

¹⁵⁰² Ibid.

*«La sinagoga no era únicamente el lugar de la instrucción, una especie de sala para la instrucción religiosa, según dice Bouyer, sino que siempre estuvo orientada hacia la presencia de Dios».*¹⁵⁰³

Pero antes de adentrarnos más en este tema, tendríamos que hacer un inciso en cuanto a la definición que Zubiri quiere evitar de reunión eucarística. Zubiri, a lo largo de su conferencia, ya nos ha señalado que quiere evitar explicaciones antropológicas, psicológicas... de lo que significa este hecho. En teología, se da una teoría para explicar la Eucaristía que se llama la *"teoría de la reunión"*. Ésta nos viene a decir que al igual que los diferentes colectivos -montañeros, políticos, abogados...- se reúnen para hablar de las cosas referentes a sus ocupaciones, los cristianos se reúnen para hablar o tratar de su fe y compartirla. Desde este planteamiento, los defensores de esta teoría explican la fracción del pan comparándolo con un acto cotidiano. Al igual que la gente normalmente cuando comparte algo en común no alcanza un grado de "comunidad" alto hasta que no comparte la comida y la bebida, en la iglesia ocurre lo mismo. Los que sostienen esta teoría dicen que los cristianos comparten el pan después de haber compartido la palabra y por eso alcanzan ese grado de comunidad. Esta teoría tiene el aspecto positivo que resalta la reunión como uno de los componentes esenciales de la Eucaristía, pero como nos dice J. María Rovira:

*«Quienes piensan que la liturgia de la palabra podría ir seguida de un simple gesto de comunión, un brindis enfervorizado, un abrazo de paz, una cena popular, olvidan que el gesto sacramental es, precisamente, un símbolo, una evocación, una reminiscencia de vida anudada por Jesús por los "suyos", que somos también nosotros»*¹⁵⁰⁴.

Por otro lado, en este planteamiento *"reduccionista"* se está olvidando un componente muy importante que Mircea Eliade nos recuerda al hablar del templo: *«El templo constituye propiamente hablando una "apertura" hacia lo alto y asegura la comunicación con el mundo de los dioses. Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente»*¹⁵⁰⁵. Precisamente esta *"irrupción"* de lo sagrado es lo que se olvida. En el lenguaje de Zubiri, hablaríamos de esa actualización que hace posible la *comunidad* de los congregados, entre ellos y con Dios.

La liturgia, como reunión, se refiere a la iglesia como una *realidad abierta*. En este sentido, el planteamiento filosófico de Romano Guardini se sitúa en la línea fenomenológica iniciada por Husserl. El *"retorno a las cosas mismas"* exige, como ya hemos visto en varias ocasiones, un respeto al modo peculiar que presenta cada realidad. Guardini, al igual que otros autores de la corriente de pensamiento

¹⁵⁰³ Cf. RATZINGER, JOSEF: *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001, p.86. [Trad. Cast. Raquel Canas]. El autor se refiere al libro de Louis Bouyer, *Afchittetura e Liturgia* Oiqajon, Magnano, 1994.

¹⁵⁰⁴ Cf. "Para una teología fundamental de los sacramentos", en *Teología y mundo contemporáneo. Homenaje a K. Rahner*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975, pp. 450-451.

¹⁵⁰⁵ Cf. *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1979, 3ª Ed., p. 29. [Trad. Cast. Luis Gil].

existencial, se esfuerza por destacar la “objetividad” de esas realidades no mensurables e inasibles. La *“Teoría del contraste”*, a la que nos hemos referido unas líneas más arriba es un ejemplo de este esfuerzo. Considerar la objetividad de ciertas realidades carentes de fisicidad permite la posibilidad de integrar por vía de compromiso, realidades que en un principio aparecen como distintas o ajenas a la existencia del hombre:

*«Entre estas realidades se hallan los meros “objetos”, seres situados enfrente del hombre, fuera de él, porque le son distintos, distantes, externos, extraños y ajenos. En un nivel más elevado encontramos otro tipo de realidades que no pueden ser situadas fuera de nosotros, en el exterior, porque, aun siendo distintas, nos comprometen en algo más profundo que nuestro ser».*¹⁵⁰⁶

En este sentido, la Iglesia puede ser considerada desde el primer nivel, lo que la reduce a objeto de estudio de la que se toma distancia para su análisis o, por el contrario, considerarla desde su origen como una realidad relacional, fruto de un encuentro y sustentada por la comunidad creyente. De esta manera es un tipo de realidad abierta que invita a inmergirse en ella de un modo activo para alcanzar un grado de unidad mucho más elevado que el que permiten las realidades empíricas. La liturgia se convierte en el *vínculo nutricio que dota de unidad a la Iglesia*:

*«La Iglesia es más que la suma de los creyentes que pertenecen a ella. Es un principio de vida anterior a toda reunión de creyentes; una fuente de vida comunitaria que se ensancha a medida que más y más creyentes participan en ella».*¹⁵⁰⁷

Consiste, por tanto, en un tipo de realidad que para su conocimiento es necesario comprometerse, participar de modo creador en las posibilidades que nos ofrece. Como hemos indicado anteriormente, el pensamiento existencial reconoce una entidad superior a ciertas realidades que no son cognoscibles mediante el análisis de las ciencias empíricas sino que despliegan su sentido en la relación que se establece a partir de un encuentro. El encuentro, intrincado en la relación, adquiere una importancia capital, de tal modo que el concepto de *mundo* en la obra de Guardini tiene este carácter de interrelación entre diferentes realidades, lo que constituye un entramado relacional:

*«El conjunto de cosas en cuanto que el hombre entra en relación con ellas, las conoce, tiene experiencia de sus valores, las juzga y las configura; en cuanto ellas mismas se convierten en destino para él».*¹⁵⁰⁸

Por esto, una de las grandes preocupaciones de los precursores del movimiento litúrgico era hacer comprensibles la liturgia al pueblo creyente para que, mediante su inmersión activa en esta vivencia religiosa, pudiesen alcanzar un

¹⁵⁰⁶ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Romano Guardini, maestro de vida*, p. 350.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 351.

¹⁵⁰⁸ Cf. GUARDINI, ROMANO: *La existencia del cristiano*, BAC, Madrid, 1997, p. 13. [Trad. Cast. Alfonso López Quintás].

mayor grado de unidad como comunidad creyente. Se trata, por tanto, de superar una tendencia que durante el siglo XIX se había ido generalizando, es decir, la asistencia del creyente al culto como un mero espectador o, en el mejor de los casos, para la realización de oraciones privadas¹⁵⁰⁹. El movimiento litúrgico y R. Guardini posteriormente quieren vincular la privacidad y la identidad individual de cada uno con la celebración comunitaria. Persona y comunidad, tal como ocurre en los planteamientos de la filosofía existencial, se alimentan y potencian mutuamente. La liturgia se convierte en fuente de autonomía personal al tiempo que contribuye a fundar comunidad. Guardini insistió en la importancia de la oración comunitaria como vínculo que respeta la individualidad de cada uno, al tiempo que queda vinculado con una instancia superior¹⁵¹⁰. Esta oración comunitaria no consiste en una homogenización de la comunidad participante, sino que cada uno desempeña la función que le corresponde de modo jerárquico. Esta estructura es la que permite dar cohesión interna a la comunidad de un modo estructurado. Juan Plazaola, al referirse a la estructura de los templos de la nueva arquitectura, resalta este aspecto de modo especial:

*«Toda la liturgia es la acción común del pueblo de Dios bajo la dirección de los sacerdotes, sus ministros. La Iglesia, como cuerpo de Cristo, tiene cabeza ("nos servi tui") y miembros ("sed et plebs tua sancta"). Por eso, desde los primeros tiempos, en todas las liturgias ha habido una zona para el clero y otra para el laicado: "santuario" y "nave". Pero estas dos zonas son complementarias, no independientes».*¹⁵¹¹

e) La esencia del banquete eucarístico

*«En el término "fracción del pan" aparece una nueva expresión cristiana, ajena tanto a la literatura judía como a la clásica. La nueva expresión corresponde sencillamente a una nueva realidad, a saber: el pan sagrado de la comunidad cristiana. Los recién convertidos en la Pascua de Pentecostés vivían en santa alegría "asistiendo a diario al templo; unidos por un mismo espíritu y partiendo el pan por las casas».*¹⁵¹²

En el banquete, están integrados los dos elementos que salían anteriormente; el comer y la «*unidad propia que es la comunidad de comensales*»¹⁵¹³. Zubiri nos

¹⁵⁰⁹ «Muchos acudían antes a la iglesia no tanto para celebrar el hecho de la redención, "el misterio de Cristo" en acción comunitaria, cuanto con actitud meramente contemplativa y para devoción privada y personal. Ahora la Iglesia es, ante todo, "ecclesia", asamblea. Los fieles se congregan para celebrar juntos la acción litúrgica como "pueblo de Dios", plebs Dei». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 82.

¹⁵¹⁰ «Este diálogo [la oración colectiva] está sostenido y animado por un movimiento progresivo: hay en él una acción e intensidad dramáticas y el conjunto de los fieles se siente como arrastrado por esa misma fuerza, pues cada uno de los asistentes se ve obligado a intervenir o, cuanto menos, a seguir con la atención despierta, pues tiene la conciencia de que la marcha creciente y perfecta de la oración y de los ejercicios colectivos depende de su propia individualidad e intervención». Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 81.

¹⁵¹¹ Cf. *El arte sacro actual*, p. 84.

¹⁵¹² Cf. JUNGSMANN, P. *El sacrificio de la misa*, p. 27.

¹⁵¹³ Cf. RTSE., p. 57.

dice que los comensales se pueden reunir en torno a un acontecimiento - inauguración de un puente, un acto conmemorativo histórico..., o reunirse en torno a una persona. Lo que une a los comensales y a la persona "*homenajead*" es una común actualidad, ya que todos están presentes entre sí y con la persona, esto es lo que se ha caracterizado antes como actualidad: «*Y esta actualidad común del ágape es lo que constituye la razón formal y no sólo radical del banquete*»¹⁵¹⁴. Pero veamos a continuación el desarrollo histórico de lo que se entiende por iglesia. Esto nos puede arrojar mucha luz para lo que aquí se pretende mostrar.

En un principio, los primeros cristianos consideraban el lugar de reunión como un lugar donde lo esencial era la ofrenda que se le ofrecía al Padre por manos del sacerdote. Con tener una mesita para realizar esta ofrenda era suficiente para celebrar esta ceremonia; vemos pues que el sentido primero de la iglesia es reunirse en comunidad para hacer una celebración¹⁵¹⁵. El término *ecclesia* (*iglesia, église, chiesa*), etimológicamente significa convocación y en el lenguaje clásico, la asamblea de los ciudadanos libres. Es muy significativo a este respecto los diferentes términos que se van empleando a lo largo de la historia para designar el lugar donde se realiza la liturgia. De este modo, los cristianos de Roma rechazaron el término *templum* que utilizaban los paganos y llamaron al lugar material donde se celebra la misa también iglesia (*ecclesia*). Los griegos adoptaron el nombre de *Kyriakon*. Haciendo referencia explícita a aquel a cuyo honor se destina. Este nombre a través de las tribus germánicas se incorpora al lenguaje de los países occidentales y nos encontramos con los siguientes términos: *kirche, Church, Kerke*..., que designan, aparte del edificio, la asamblea misma.

Este análisis nos sirve para resaltar el carácter tan importante que tiene el término "*comunidad*"¹⁵¹⁶ en la liturgia cristiana:

*«El nombre preferido por los latinos-ecclesia-revela en provecho de quien se destina el edificio: la comunidad cristiana. El nombre griego Kyriakon-manifiesta quien es el Señor en cuyo nombre celebra su acción la asamblea reunida [...]. Pero de los dos aspectos, el primero es el que revela la esencia original del templo cristiano: la comunidad».*¹⁵¹⁷

Zubiri entiende la comunidad en su momento *cualitativo*, no *cuantitativo*. La comunidad no es una mera suma de personas, sino que se encuentra estructurada

¹⁵¹⁴ Ibid.

¹⁵¹⁵ «Es muy natural, por lo tanto, que este agradecimiento para con Dios se convierta en una virtud fundamental del cristiano y que el elemento más poderoso en la oración de la iglesia primitiva fuera la acción de gracias, y que ésta, por eucaristía, se convinara con el convite sagrado, en el que esencialmente como sacramento se renueva de continuo la suma de todas las comunicaciones amorosas de Dios.

Efectivamente la santificación de la comida por la acción de gracias pronto se impone, por lo que se refiere a su forma litúrgica, sobre la idea de convite». Ibid., p.39.

¹⁵¹⁶ «La característica mayor de la espiritualidad litúrgica que aparece en primer lugar es, probablemente, la acentuación del aspecto comunitario eclesial de la salvación. Toda espiritualidad católica, como se ha dicho, es necesariamente y al mismo tiempo individual y comunitaria». Cf. VAGAGGINI, CIPRIANO: *El sentido teológico de la liturgia*, p. 623.

¹⁵¹⁷ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 117.

«por algo que es rigurosamente común a todas las personas»¹⁵¹⁸. En este sentido, se puede hablar de comunidad: «la actualidad es común a los otros en tanto que otros»¹⁵¹⁹. No porque haya un gran número de personas tiene que decirse que trata de una gran comunidad:

*«Cristo dijo: “Donde estén dos o tres congregados en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos”(Mt. 18,20). Y «haced esto en memoria mía»(Lc 22, 19). He aquí lo esencial: reunirse, ser convocado para realizar una acción memorial. Y de ahí se deduce que el concepto de reunión, de asamblea, y el de función que esta comunidad reunida realiza son puntos de partida esenciales para configurar eso que luego se llamará templo cristiano».*¹⁵²⁰

Es muy interesante a este respecto el análisis que Alfonso López Quintás hace del término “masa”. Éste parte de lo que normalmente se entiende por masa como número elevados de individuos. La masa puede estar integrada por un número muy reducido de personas, incluso podemos hablar de masa cuando sólo existen dos personas si « éstos se hallan faltos de la debida energía configuradora»¹⁵²¹. En este sentido, masa es concebida como algo amorfo que no tiene nada que ver con lo que se encuentra estructurado. Al igual que Zubiri, se está refiriendo a la diferencia entre *cualitativo* y *cuantitativo*:

*«Masa, podríamos decir, es un cierto número mayor o menor, no importa, de personas a quienes la falta de tensión de ideales plenificantes recluye en sí misma convirtiéndolas en meros individuos».*¹⁵²²

Pero, en este caso que aquí estamos estudiando, ¿de donde procede lo que estructura, lo que unifica, es decir, la fuerza unificadora? Escribe Alfonso López Quintás:

*«Indudablemente de la vinculación mutua al altar del sacrificio, pues no hay forma de unidad auténtica entre los hombres que la que procede de la religación a algo que, afectando a cada uno de modo vital, los trasciende a todos».*¹⁵²³

Zubiri afirma que puede haber otro tipo de actualidad común no «en tanto que otras» sino en tanto que personas, «siendo cada uno en sí misma lo que personalmente es»¹⁵²⁴. Este tipo de actualidad es lo que llama Zubiri comunión, que es de un grado superior a la comunidad: «Sin comunidad no hay comunión de personas, pero no es lo mismo comunidad que comunión personal»¹⁵²⁵. Este es el mismo aspecto que refleja López Quintás cuando habla de la vida religiosa:

¹⁵¹⁸ Cf. RTSE., p. 57.

¹⁵¹⁹ Ibid.

¹⁵²⁰ Ibid.

¹⁵²¹ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, p. 225.

¹⁵²² Ibid.

¹⁵²³ Cf. O.c., p. 211.

¹⁵²⁴ Cf. RTSE., p. 57.

¹⁵²⁵ Ibid.

*«Comunitario no se reduce en este contexto de modo alguno a colectivo en sentido gregario, ya que la vida religiosa es rigurosamente personal».*¹⁵²⁶

De modo, que personal no debe ser entendido como un dilema con lo comunitario¹⁵²⁷. En el caso de la Eucaristía, ambos aspectos se potencian fecundamente:

*«Lo personal es fuente y raíz de lo comunitario, y percibe de éste impulso necesario hacia la plenitud. Se trata de una fecunda interacción».*¹⁵²⁸

Todos los análisis anteriores han ido dirigidos en orden a hacer esta afirmación: *«La actualidad común de Cristo y los comensales no es mera comunidad: es comunión. He aquí un punto esencial de la razón formal de la Eucaristía: la comunión con la persona de Cristo. La esencia de la Eucaristía es comunión»*¹⁵²⁹. Se trata de una comunión personal con Cristo, al tiempo que es una comunión con los demás. Este planteamiento se debe entender desde la tradición del pensamiento personalista que se recoge en Zubiri.

Resaltar el carácter personal de la Eucaristía, es lo que buscaron los principales teólogos de los años cincuenta y sesenta. Una de las primeras caracterizaciones que nos encontramos es la del padre Schillebeeckx (1.952) en su libro *Cristo, Sacramento del encuentro con Dios*. Se trata fundamentalmente del análisis del sacramento bajo la categoría de encuentro¹⁵³⁰. Como es sabido, ésta es una de las categorías principales de lo que se ha llamado pensamiento personalista.

El pensamiento personalista, como se ha visto, se sustenta en la posibilidad del encuentro con el otro, con el "Tu". Desde este planteamiento se sigue que si nos preguntamos qué es el hombre, la respuesta debe acertar a *«comprenderle como el ser en cuya dialógica, en cuyo "estar-dos en reciproca-presencia" se realiza y se reconoce cada vez el encuentro del "uno" con el "otro"»*¹⁵³¹. Para Martin Buber,

¹⁵²⁶ Cf. LOPEZ QUINTAS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, p. 215.

¹⁵²⁷ «Dos corrientes poderosas aparecen perfectamente determinadas en la liturgia: una que impulsa al alma hacia la vida colectiva, y otra que se opone a la primera y la contrarresta, a fin de que o traspasen los justos límites, ya que el individuo es, sin duda alguna, un miembro del complejo colectivo pero es algo más que un simple miembro que desaparece dentro de ese todo. Ciertamente está subordinado a él, pero de tal forma que su personalidad se conserva intacta, independiente, como es en sí misma, sin mermas ni transmutaciones. Esto se deduce con toda evidencia, porque la unión de los miembros entre sí no se realiza por el comercio de los individuos, sino por la unidad de dirección espiritual por la aspiración a un mismo fin común: todos encuentran su reposo en el mismo objeto apetecido, es decir, en un mismo Dios, en un mismo ideal de fe, de sacrificio y de sacramento» Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la liturgia*, p.101.

¹⁵²⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Navarra, 1991, p.101.

¹⁵²⁹ Cf. RTSE., p. 58.

¹⁵³⁰ «El templo, casa de Dios y lugar de oración, es el sitio más privilegiado par el encuentro del hombre con Dios. Los hombres siempre han destinado lugares especiales para su comunicación con Dios y estos lugares les han dado unas características propias». Cf. SANCHO CAMPO, ANGEL: «Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación», en *Experiencia y transmisión de lo sagrado. II Curso de Arte Sacro de la Fundación Félix Granda Madrid 2000*, Encuentro, Madrid, 2001, p. 106

¹⁵³¹ Cf. BUBER, MARTIN: *¿Qué es el hombre?*, FCE, México, 1960, pp. 150-151. [Trad. Cast. Eugenio Imaz].

existen dos tipos de mundo, dos niveles: de un lado, el mundo de la experiencia que pertenece a la palabra básica yo-ello, del otro el mundo de la relación que se funda en la palabra Yo-Tú¹⁵³². Esta relación en la básica Yo-Tú implica que el Tú no me sale al encuentro si le voy buscando pero, al mismo tiempo, la relación significa ser elegido y elegir, acción y pasión a un mismo tiempo: «Yo llego a ser Yo en el Tú; al llegar a ser Yo, digo tú. Toda vida verdadera es encuentro».¹⁵³³ Desde este punto de vista, la fe del hombre ante Dios aparece como una forma privilegiada de encuentro¹⁵³⁴. Desde este planteamiento, vemos una personalización del Sacramento que supera todo *magicismo* o *cosismo mecanicista* para la comprensión de la celebración del sacramento, cuando no se profesa la Fé. Son muy interesante a este respecto los trabajos de Rahner, ya que este considera el Sacramento como palabra. Según L. Maldonado la palabra, tal como la entiende Rahner, «es realidad creadora. La palabra no sólo habla de la gracia, sino que en ese hablar acaece la gracia eficazmente».¹⁵³⁵ Se ve más claramente en otra afirmación que hace L. Maldonado en referencia a este mismo tema: «Cuando la palabra eficaz de Dios llega a la más alta realización como actualización de la acción salvífica, entonces tenemos el Sacramento».¹⁵³⁶

La unión de comunión personal consiste, según Zubiri, en «unidad de actualidad»¹⁵³⁷. De este modo, Cristo es actual en cada uno de los hombres por el principio de actualidad formal de Cristo. Mediante este principio de actualidad, los hombres forman un cuerpo con Él. Esto Zubiri lo llama, recogiendo de San Pablo, ser «con-corpóreos en Cristo»¹⁵³⁸.

Se ha visto que la esencia formal de la Eucaristía es la comunión. Por otro lado, la comunión personal es la incorporación del cuerpo de Cristo, de lo cual concluye Zubiri: «Y como el cuerpo es actualidad del «yo mismo» en realidad, resulta que esta incorporación consiste en que cada partícipe del ágape es «yo mismo», siendo yo en y por Yo de Cristo. Todo cristiano es otro Cristo»¹⁵³⁹. En esta línea escribe Plazaola:

¹⁵³² «En cuanto experiencia, el mundo pertenece a la palabra básica Yo-Ello. La palabra básica Yo-Tu funda el mundo de la relación». Cf. *Yo y Tú*, Caparrós Editores, Madrid, 1993, p. 12. [Trad. Cast. Carlos Díaz].

¹⁵³³ Ibid., p. 17

¹⁵³⁴ «Pero lo que es con mucho lo más importante y significativo –y que a su vez arroja luz sobre la esencia de la palabra –es esto: en la forma de esa relación encuentra una expresión propia la relación del hombre con Dios. Esa es la forma fundamental y original de la relación con Dios, que precisamente porque es y debe ser una relación personal no puede ser otra que la relación del yo con el tú. En el más profundo fundamento de nuestra vida espiritual es Dios el verdadero tú del verdadero yo en el hombre. Ese yo se “concreta” en su relación con Dios; naturalmente no el yo ideal de la filosofía –una abstracción flotante en el aire, una pompa de jabón de la razón especulativa, que revienta el más leve soplo de viento procedente del mundo real y vivido del hombre – sino el yo real, el yo que se expresa en el hecho de que existo y puede decir ese existir en mí». Cf. EBNER, FERDINAND: *La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos*, Caparrós editores, Madrid, 1995, p. 27. [Trad. Cast. José María Garrido].

¹⁵³⁵ Cf. “Comprensión teológico-pastoral del Sacramento en una perspectiva evolutiva y en relación con el problema de la evangelización”, en *Teología y mundo contemporáneo. Homenaje a K. Rahner*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975, p. 422.

¹⁵³⁶ Ibid.

¹⁵³⁷ Cf. RTSE., p. 58.

¹⁵³⁸ Ibid.

¹⁵³⁹ Ibid., p. 59.

*«Lo que en el templo cristiano se realiza nada tiene que ver con los sentimientos que mueven generalmente al hombre. No se trata aquí de una oblación humana, sino divina, y lo que aquí ocurre no tienen valor simplemente religioso, sino sagrado. Los que participan en esta acción deben salir de sí mismo, olvidarse de sus sentimientos personales para, en el grado en que el cielo se lo conceda, participar en la realidad de Dios».*¹⁵⁴⁰

Este aspecto es al que se refería Zubiri cuando decía que *«Dios no es la persona humana, pero la persona humana es en alguna manera Dios»*.¹⁵⁴¹

Este estudio ha consistido en una “apropiación” de las posibilidades tan ricas que éste texto nos ofrecía, para llegar a una mejor comprensión de este tema enigmático, misterioso, absurdo para el que no tiene fe. Desde esta perspectiva la cuestión es vista bajo un prisma totalmente diferente. A lo largo de este punto, se han tratado de fundamentar las bases de la liturgia cristiana para poder abordar con todo rigor el análisis del templo cristiano contemporáneo. Esto supone:

- La superación de la imagen de la Eucaristía como algo simbólico, metafórico..., al considerar que Dios está realmente en el pan consagrado.
- Superación de explicaciones antropológicas, psicológicas... del hecho mismo de la Eucaristía. Con la introducción de categorías como *actualidad*, *sustantividad*...se superan también explicaciones mecanicistas y materialistas que no pueden dar una explicación en profundidad de lo que supone la transformación del pan y, mucho menos, de la presencia de Cristo en todos los panes consagrados.
- No quedarse en la explicación de la Eucaristía como el mero hecho *ritual – cultural* de comer pan consagrado. Es fundamental resaltar la importancia que tiene la *reunión*, el *banquete*, la *comunidad* y la *comunión*. Zubiri explica el carácter último de lo que significa que el Padre, en este caso el Sacerdote, parta, reparta y comparta el pan consagrado.

¹⁵⁴⁰Cf. *El arte sacro actual*, p.121.

¹⁵⁴¹Cf. CASTRO DE ZUBIRI, CARMEN: *Biografía de X.Zubiri*, Ediciones Edinford, Málaga, 1992, p. 47.

PARTE V

ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS ESTRUCTURALES Y LA INCORPORACIÓN DE
NUEVAS CONSTANTES ARQUITECTÓNICAS EN LA ARQUITECTURA
SAGRADA DEL SIGLO XX DESDE SUS OBRAS Y AUTORES

ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS ESTRUCTURALES Y LA INCORPORACIÓN DE
NUEVAS CONSTANTES ARQUITECTÓNICAS EN LA ARQUITECTURA
SAGRADA DEL SIGLO XX DESDE SUS OBRAS Y AUTORES.

Este apartado no pretende ser una enumeración exhaustiva del gran número de templos que a principios de siglo XX se realizaron por toda Europa nutridos por un espíritu renovado. Sin embargo, un aspecto que sí nos interesa destacar, sirviéndonos de algunos ejemplos, es en qué medida la renovación de las formas arquitectónicas va acompañada de una profunda reflexión filosófica y litúrgica¹⁵⁴². Lo que tratamos de exponer en este apartado es cómo la nueva concepción arquitectónica surge de la integración de las necesidades de la función litúrgica con las nuevas posibilidades materiales y técnicas. Tal como escribe Juan Plazaola:

*«Nunca tuvo una realización tan visible el principio de que “la forma sigue a la función”. Es la conciencia renovada de la función litúrgica la que ahora es la inspiradora de una nueva arquitectura»*¹⁵⁴³.

Los *cambios estructurales* operados en la construcción de los templos de la primera mitad del siglo XX se hallan en el origen de una serie de *constantes arquitectónicas*, que en adelante pasarán a formar parte del vocabulario arquitectónico utilizado en la creación de espacios sagrados. Señalaremos a continuación algunas de estas constantes para constatar cómo forman parte de la reflexión arquitectónica actual en la creación de espacios sagrados.

¹⁵⁴² Como ejemplo de este interés mutuo entre formas arquitectónicas y liturgia cabe enumerar algunas de las publicaciones periódicas que sobre arte litúrgico se extendieron a principios del siglo XX: *Die Christliche Kunst* (1904 – 1933), *Arte cristiana* (1913), *L'Art sacré* (1935)...

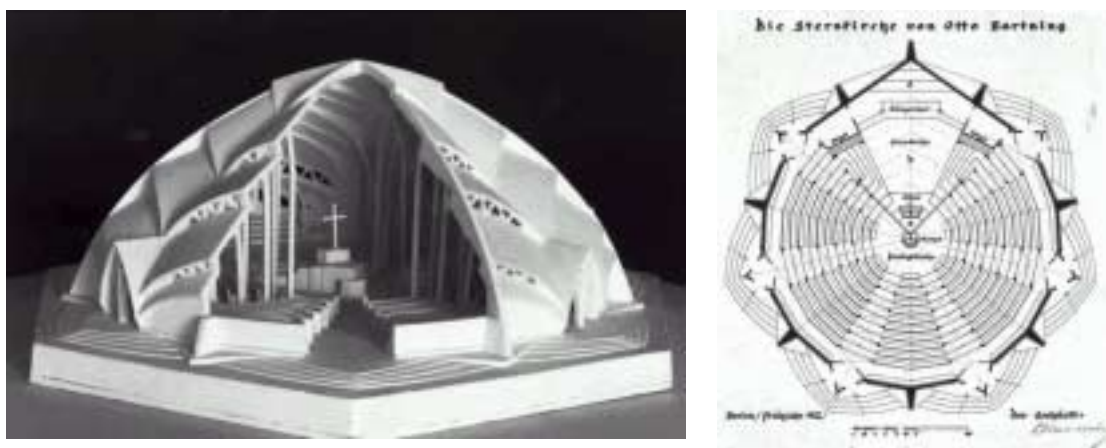
¹⁵⁴³ Cf. *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 969.

Capítulo 12: EL ESPACIO CENTRADO

- Antecedentes

Tal como indica Juan Plazaola en su obra *Historia y sentido del arte cristiano*, el nuevo movimiento arquitectónico fue posible gracias al encuentro y al diálogo entre pensamiento arquitectónico y teológico¹⁵⁴⁴ en el monasterio de Maria Laach, impulsado fundamentalmente por Ildefonso Herwegen y Odo Casel¹⁵⁴⁵. La gran tarea que se habían propuesto era integrar la utilización de los nuevos materiales en la función litúrgica de modo expresivo y funcional.

En este contexto, publica Otto Bartning (1883 – 1959) su obra *Vom Neuen Kirchenbau* (1919)¹⁵⁴⁶, en la que traza un plan para la construcción de los templos, en el que la idea de comunidad *estructura orgánicamente* el templo¹⁵⁴⁷. El templo se dinamiza según un plan de conjunto que queda organizado desde el



Otto Bartning. Templo Estelar. Maqueta y Planta. (1921 -1922)

altar, como punto de máxima tensión estructural. Con esta ideas, inaugura toda un tendencia en la construcción de las iglesias, que sigue las directrices de la planta central. En 1922, el teólogo Johannes van Acken había indicado que el altar debía trasladarse al centro para que los fieles pudiesen participara activamente en la misa¹⁵⁴⁸. También insistió en la centralidad de la imagen de Cristo en el templo. Remarcaba la importancia de la comunidad frente a un individualismo al que

¹⁵⁴⁴ El teólogo católico Johannes van Acken sirvió de catalizador en las discusiones entre teólogos y arquitectos para la construcción de los templos según las directrices del movimiento litúrgico. Estas reflexiones conjuntas, que comenzaron a partir del año 1922, darían como resultado una mayor reflexión profunda en la arquitectura.

¹⁵⁴⁵ Cf. O.c., p. 934.

¹⁵⁴⁶ Cf. BARTNING, OTTO: *Vom Neuen Kirchenbau*, Ed. Bruno Cassirer, Berlín, 1919.

¹⁵⁴⁷ En 1925 proyecta la *Gustav -Adolf - Kirche* de Charlotemburgo donde propone una planta trapezoidal no utilizada hasta entonces y que persigue la idea que arriba señalamos.

¹⁵⁴⁸ Cf. *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck, 1922.

culpaba de la catástrofe de la Guerra Mundial. Esta ideas fueron recogidas por Dominikus Böhm que comenzaría a diseñar templos a partir de una idea cristocéntrica. La utilización de la planta central se puede observar en iglesias precursoras de este movimiento de renovación como *SchenKenhann*, construida en 1909 o la *iglesia de Branderburg – Wilhelmsdorf*. Un ejemplo paradigmático es la iglesia estrellada o *Sternkirche* de Bartning, donde el altar quedaba situado en el mismo centro geométrico¹⁵⁴⁹. La organización del espacio interior obedece a la idea de participación. La propia disposición de los elementos principales -púlpito y altar - respecto a los fieles obliga a estos a desplazarse por los lugares en los que va adquiriendo intensidad el rito:

*«El púlpito se coloca en el nivel más bajo, y su situación afecta a cinco de las siete puntas de la estrella. Una vez que los fieles han escuchado la prédica, se trasladan en peregrinaje hacia el lugar de adoración, y ocupan los sectores restantes. la ascensión hacia el altar, que se encuentra de espaldas al púlpito, se realiza a través de los peldaños entre las gradas. el recorrido hace que la experiencia del espacio forme parte del rito».*¹⁵⁵⁰



Otto Bartning. Iglesia de la Resurrección en Essen. Vista exterior.
(1929 -1930)

La *iglesia de Essen*, con planta circular, es un claro ejemplo de cómo toda la comunidad queda organizada jerárquicamente en torno al punto central, constituido por el altar. La centralidad del altar refuerza la idea de participación de la comunidad, cuestión central en el movimiento litúrgico y que el Papa Pío XII en 1947 puntualizará con la Encíclica *Mediator Dei* a propósito de la música:

«Os exhortamos también, venerables hermanos, a que procuréis fomentar el canto religioso popular y su exacta ejecución, hecha con la conveniente dignidad, pudiendo esto estimular y acrecer la fe y la piedad de la

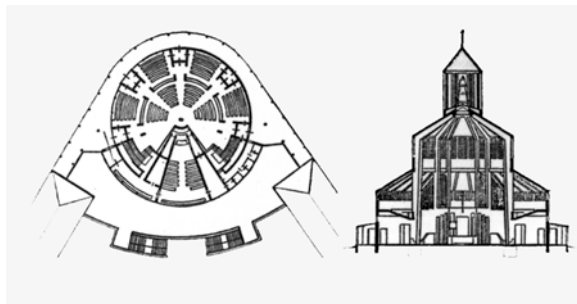
¹⁵⁴⁹ Existen numerosos ejemplos que ilustran la idea de planta central como expresión de la comunidad que se reúne activamente en el templo: *Santa Teresa* en Colonia Mülheim construida por Gottfried Böhm (1955 -57), el *templo de San Rocco* de Paul Schneider - Esleben (1955), el *templo de San Juan de Capistrano* de Sep Ruf construido en Munich entre 1957 -1958, la *capilla para el campus del Instituto Tecnológico de Massachusetts* construido por Saarinen entre 1953 y 1956, el *Templo Unitario* de Oak Park de Frank Lloyd Wright (1906), La Catedral de Brasilia de Oscar Niemeyer (1959 -1970)...

¹⁵⁵⁰ Cf. GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 73.

*muchedumbre cristiana. Asciende al cielo el canto unísono y potente de nuestro pueblo como el fragor de las olas del mar, expresión armoniosa y vibrante de un solo corazón y de una sola alma como conviene a hermanos e hijos de un mismo Padre».*¹⁵⁵¹

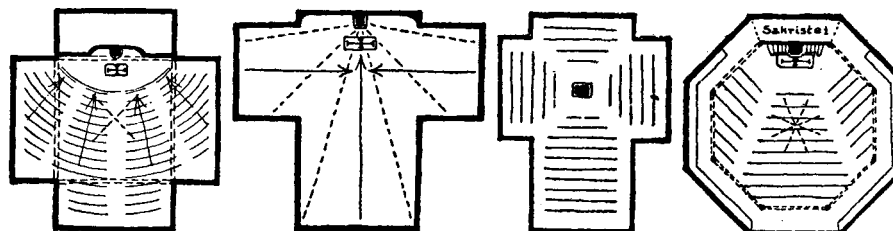
La centralidad del altar es una idea que se entiende desde el protagonismo que el nuevo movimiento litúrgico, tal como hemos indicado anteriormente, trataba de dar a la presencia real de Cristo en el templo¹⁵⁵². En el altar es donde existe la máxima

tensión de la celebración litúrgica. La idea que moviliza Jozê Plêcnik en el proyecto de la catedral de Sarajevo (1935), nunca llevado a término, es un ejemplo de la integración de la idea de la centralidad del espacio, a pesar de que el altar no se sitúe en el centro físico del templo¹⁵⁵³. En este sentido, encontramos otro ejemplo claro de organización en torno al altar en el proyecto para la iglesia de *Neu – Ulm*, en Colonia, que **Dominikus Böhm** (1880 –1955) había realizado



Otto Bartning. Iglesia de la Resurrección en Essen. Planta y alzado. (1929 -1930)

junto a **Martín Weber** en 1915. La iglesia se constituye sobre una planta totalmente



Otto Bartning. Cuatro tipos de plantas centradas en el altar, en *Vom Neuen Kirechenbau*, Berlin, 1919.

cuadrada. En el punto central se sitúa la pila bautismal y el altar queda elevado en un exedra semicircular. Los altares laterales quedan prácticamente desplazados. Esta distribución permite la reunión de los feligreses en torno al punto central del sacrificio¹⁵⁵⁴. La iglesia del *Espíritu Santo* en Frankfurt, de Martin Weber (1890 – 1941), constituye en sí misma el desarrollo de la idea de la centralidad del altar, ya que éste se sitúa perfectamente iluminado en medio de la planta rectangular. El

¹⁵⁵¹ Cf. PIO XII: *Carta encíclica “Mediator Dei” sobre la sagrada Liturgia* (20 – XI – 1947), en PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 523.

¹⁵⁵² «Pero, ¿de dónde procede esta fuerza unificadora? Indudablemente, de la vinculación mutua al altar del sacrificio, pues no hay más forma de unidad auténtica entre los hombres que la que procede de la religación a algo que, afectando a cada uno de modo vital, los trasciende a todos». Cf. LÓPEZ QUINTÁS ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar*, p. 211.

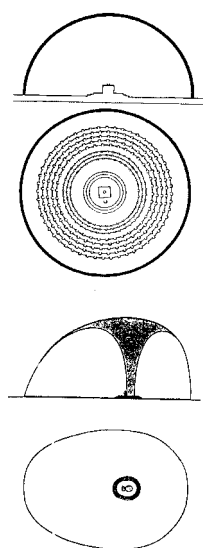
¹⁵⁵³ Cf. GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999, p. 18.

¹⁵⁵⁴ La centralidad en torno al altar trata de recuperar el carácter de asamblea y banquete que la celebración litúrgica tenía para los primeros cristianos. Un primer acercamiento a esta idea la encontramos en una sala de reuniones del castillo de Rothenfels, diseñada por el arquitecto Rudolf Schwarz en 1928.

presbiterio se encuentra totalmente rodeado por la comunidad, lo que constituye un esfuerzo arquitectónico por hacer partícipe a la comunidad.

Asistimos de nuevo a un intento de plegar el espacio arquitectónico a las exigencias de un espacio existencial, que se estaba constituyendo desde una profunda renovación litúrgica. **Rudolf Schwarz** construyó en Aquisgrán entre 1928 y 1930 el templo del *Día del Corpus*, en el que todos los espacios secundarios quedan anulados en beneficio del punto principal. Esta sensación es acentuada por la eliminación de todos los elementos accesorios, dando como resultado un espacio diáfano y límpido. Este aspecto ya no será abandonado en años posteriores y encontramos numerosos ejemplos en los que el altar ocupa, si no el centro geométrico del templo, sí el *centro litúrgico*.

Rudolf Schwarz, gran amigo de Romano Guardini y perteneciente al movimiento *Quickborn*, en su obra *Kirchenbau*, como ya hemos visto, analiza siete modelos en la construcción de las iglesias, cuatro de los cuales se inspiran en la distribución de la planta desde la centralidad del altar. En el primer modelo, Schwarz explica cómo la comunidad se congrega alrededor del altar en forma de anillo¹⁵⁵⁵; en el segundo modelo, la comunidad constituye un camino de apertura hacia el *mundo* y la *eternidad*; un tercer modelo espacial viene constituido por una cúpula que arropa la comunidad y simboliza la ascensión de ésta hacia Dios y el descenso de la gracia divina; y un cuarto, en el que el esquema central viene definido por una bóveda luminosa que simboliza el mundo que envuelve la comunidad. Aunque los edificios de R. Schwarz obedecen más a concepciones basadas en plantas longitudinales, su análisis de los modelos constituye un esfuerzo arquitectónico por organizar el espacio desde la idea de una comunidad que se reúne en torno a un *centro existencial*¹⁵⁵⁶.



Rudolf Schwarz. Primer modelo proyectual (sagrado interior) y variación del primer modelo. Vom bau de Kirche. 1938.

Fruto de esta investigación arquitectónica es la heterogeneidad de las plantas de sus iglesias: *La iglesia de la Sagrada Familia*, en Oberhausen (1955 –1958) de planta cuadrada; *Nuestra Señora Reina del Cielo*, en Frechen (1952 –1954) posee una planta longitudinal que se ensancha progresivamente hacia el altar; *Santa Cruz*, en Bottropp (1953 –

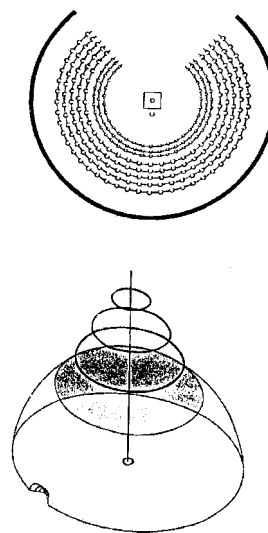
¹⁵⁵⁵ «En el centro colocamos el altar y una columna que se ensancha según va ascendiendo, entonces cambia hacia un arco y finalmente cae sobre la comunidad hacia el perímetro. Es posible enfatizar su movimiento con la luz. La iluminación puede ser indirecta e incidir más intensamente sobre el altar y el pilar e ir decreciendo con la altura, para ser más fuerte de nuevo sobre la bóveda y el perímetro...Se podría imitar el movimiento de una fuente ascendiendo brillante y luminosa y abriéndose sobre la comunidad, para caer finalmente sobre sus espaldas». Cf. SCHWARZ, RUDOLF: *The Church Incarnate. The Sacred Function of Christian Architecture*, Henry Regnery Company, Chicago, 1958, p. 27. Cit. por GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 81.

¹⁵⁵⁶ Cf. CAPITEL, ANTÓN: "Teología y funcionalismo. Las formas sagradas de Rudolf Schwarz", en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 69.

957) tiene forma parabólica; *San Miguel*, en Frankfurt (1952 –1956) tiene forma elíptica alargada con la incorporación de dos pequeñas elipses que constituyen dos capillas; *Nuestra Señora Reina del Cielo*, en Saarbrücken (1954 – 1961) rememora el modelo de planta en forma de cruz, cuyos brazos están constituidos por dos elipses...

La importancia de la arquitectura de R. Schwarz se encuentra más en la investigación en torno al espacio arquitectónico desde el despliegue de la existencia que por la solución longitudinal de sus plantas, ya que, como más tarde ratificaría el *Concilio Vaticano II*¹⁵⁵⁷, la forma de la planta queda condicionada por la importancia dada al altar en el contexto de una jerarquía estructural con otros elementos, de tal modo que se abandona la disposición de la comunidad orientada a lo largo de una nave hacia un altar situado al fondo, propio del siglo XIX, imperceptible en muchas ocasiones.

Los elementos fundamentales que intervienen en la acción litúrgica –altar, ambón, sede, sagrario...- no quedan concentrados en un punto de atención, sino que se disponen orgánicamente, separando claramente sus funciones para contribuir a clarificar la propia acción litúrgica. El diseño en la disposición de estos elementos afecta al despliegue espacial del edificio. Estos elementos parecen marcar los vectores que ordenan el espacio. La expresión arquitectónica del despliegue de la acción litúrgica supone un desplazamiento de los *esquemas monodireccionales* hacia una concepción *pluridireccional*¹⁵⁵⁸. El organigrama espacial queda configurado desde varios centros jerárquicamente organizados según la *intensidad de vibración existencial* que la liturgia supone en cada momento¹⁵⁵⁹. Esto implica la recuperación de plantas circulares, cuadradas, en abanico, elípticas, trapezoidales¹⁵⁶⁰, en parábola...¹⁵⁶¹.



Rudolf Schwarz. Segundo y tercer modelo proyectual. (Anillo abierto) y (Cáliz luminoso). Kirchenbau. 1938.

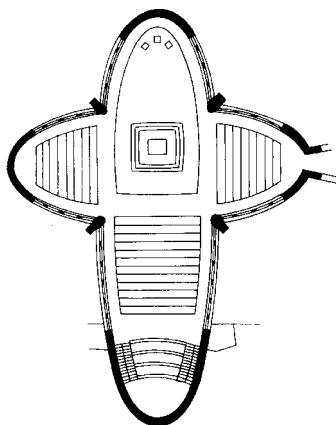
¹⁵⁵⁷ «Al edificar los templos, procúrese con diligencia que sean aptos para la celebración de las acciones litúrgicas y para conseguir la participación activa de los fieles». Cf. Constitución *Sacrosanctum Concilium*, Cap. VII, nº. 124.

¹⁵⁵⁸ Cf. VICENS, IGNACIO: "El espíritu de las formas. Arquitectura religiosa y programa litúrgico", en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 31 –32.

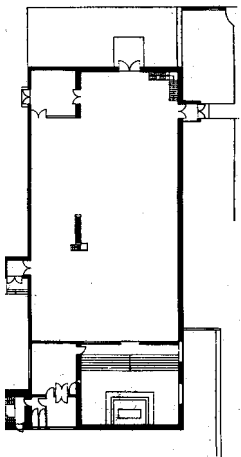
¹⁵⁵⁹ Miguel Fisac apuntaba lo siguiente al hablar sobre el proyecto de la *Iglesia Parroquial de Santa Ana* construida en el barrio de Moratalaz de Madrid: «Esta es la primera iglesia que proyecté con las directrices litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II. El planteamiento espacial era completamente distinto, casi opuesto al de las disposiciones anteriores. No había un único foco, el altar, sino un foco móvil». Cf. DELGADO, EDUARDO: "Selección de espacios sacros españoles", en *Arquitectura*, C.O.A.M, nº 311, 3º trimestre, 1997, p. 43.

¹⁵⁶⁰ Son notables, en este sentido, las investigaciones arquitectónicas llevadas a cabo por Alvar Aalto en la realización del *Templo de las Tres cruces* en Imatra (1955 -56), el *Templo en Wolfsburg* (1959 -62) , o el *Templo de Riola* (1966 -80).

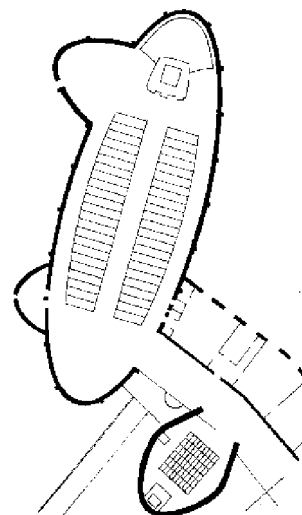
¹⁵⁶¹ Sobre si la comunidad debe rodear por completo el altar han existido muchas controversias en cuanto a una serie de aspectos: si se facilita o no la participación, distinción jerárquica entre los presbíteros y la comunidad, la distinción del altar como un lugar de especial significación dentro del recinto sagrado, reforzar el carácter de



Rudolf Schwarz. *Nuestra Señora del Cielo* en Saarbrücken.
Planta. (1954 -1961)



Rudolf Schwarz. *Templo del día del Corpus* en Aquisgrán.
Planta. (1929 - 1930)



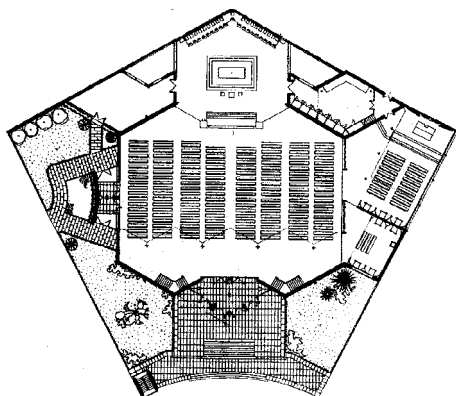
Rudolf Schwarz. *Santa Teresa* en Linz - Keferfeld.
Planta. (1960 -1967)

En los años cincuenta encontramos en España numerosos ejemplos entre los que cabe destacar *Nuestra Señora de los Angeles* en Vitoria de los arquitectos García de Paredes y Fco. Javier de Carvajal con planta triangular; *Santa Rita* en Madrid, construida por Antonio Vallejo y Fernando Dampierre, de planta circular; los *Sagrados Corazones*, de planta exagonal de Rodolfo García de Pablos...Todas estas soluciones formales parten de la idea de la participación comunitaria:

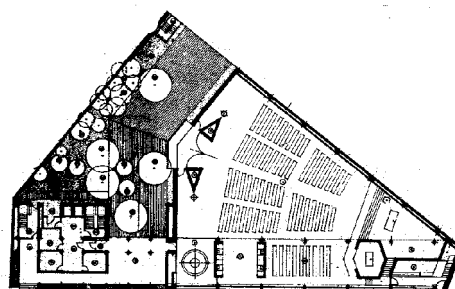
«Para proyectar un templo hay que hacerlo con el convencimiento profundo de la esencia en la que radica su uso individual y colectivo en orden al culto y su manifestación en la vida comunitaria. Su arquitectura no será contradictoria con el espíritu que la preside»¹⁵⁶².

asamblea y banquete... Juan Plazaola analiza pormenorizadamente esta controversia en su obra *El arte sacro actual*, pp. 237 -267.

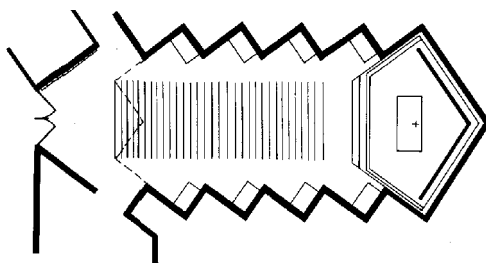
¹⁵⁶² Cf. FERNÁNDEZ DEL AMO, JOSÉ LUIS: *Palabra y obra. Escritos Reunidos*, Colección Textos Dispersos, Cuatro iglesias en Galicia, C.O.A.M, Madrid, 1995, p. 100.



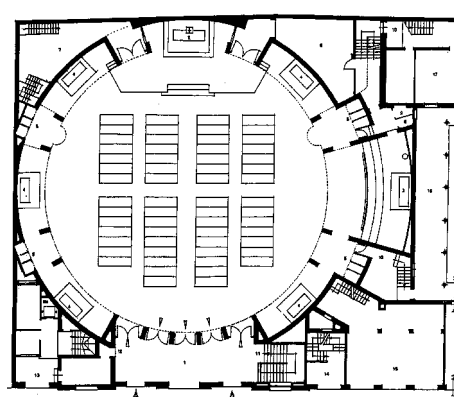
1



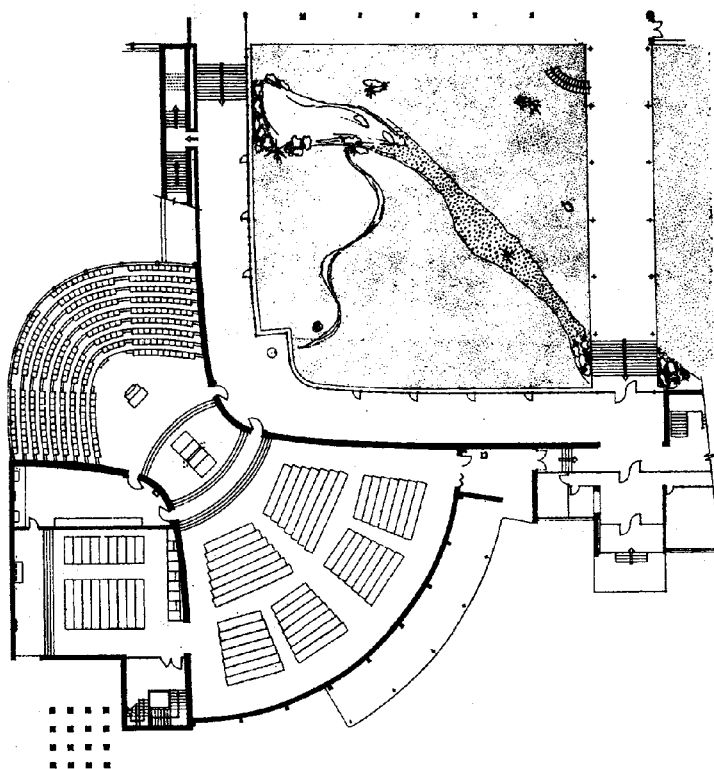
2



3



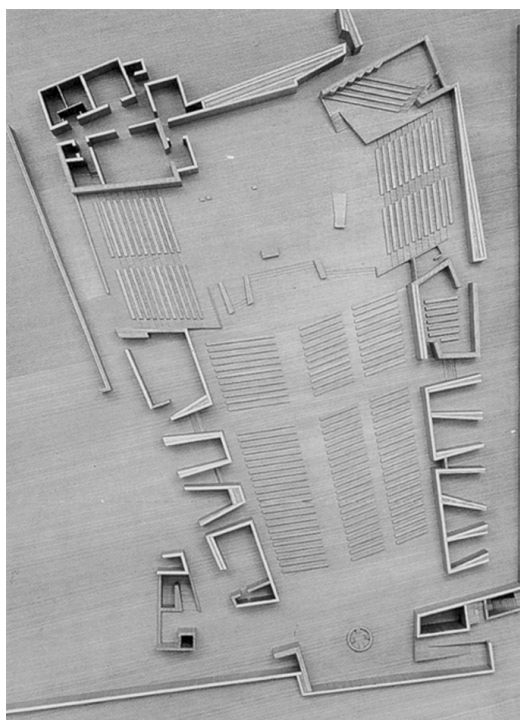
4



5

1. Rodolfo García de Pablos. Parroquia de los Sagrados Corazones (Madrid). Planta. 1961.
2. Javier Carvajal. Nuestra Señora de los Angeles (Vitoria). Planta. 1960.
3. García Paredes y R. de la Hoz. Capilla del Colegio Mayor Aquinas (Madrid). Planta. 1953.
4. Antonio Vallejo Alvarez y Fernando Ramírez de Dampierre. Planta de la Cripta de San Nicolás, bajo la gran nave de la Iglesia de Santa Rita (Madrid). 1953 -1956.
5. Miguel Fisac Serna. Planta de la Iglesia del Teologado de San Pedro Martir, PP. Dominicos de Alcobendas (Madrid). 1955.

Un ejemplo contemporáneo muy significativo de cómo la planta del templo se constituye orgánicamente desde la comprensión profunda de la liturgia es la *Catedral de Nuestra Señora de los Angeles* (1997). El cardenal Roger Mahony,



Rafael Moneo. *Catedral de Nuestra Señora de los Angeles. Planta. 2000.*

artífice del proyecto, insistió en todo momento sobre la importancia que tenía la configuración del espacio para facilitar e impulsar la participación de los fieles¹⁵⁶³. La articulación del espacio se hace desde la reflexión profunda de lo que significa la celebración litúrgica. En este sentido, la configuración espacial del templo no se comprende sin la estudiada distribución de los elementos fundamentales del espacio celebrativo: altar, ambón, cátedra, bautisterio...¹⁵⁶⁴ El ambón, ligeramente elevado por una rampa¹⁵⁶⁵, altar y la sede se convierte en los puntos que ordenan espacialmente el presbiterio¹⁵⁶⁶; la pila bautismal se sitúa a los pies de la nave alineado en eje principal con el altar, lo que le confiere una gran fuerza simbólica, ya que todo el que entra en el templo tiene que pasar por este lugar

recordando la idea de recorrido que supone la vida del cristiano desde el sacramento del bautismo. Moneo ha querido dar una especial significación a este punto, ya que todo el templo parece desplegarse desde este lugar, por la apertura progresiva de los muros y la elevación de la cubierta¹⁵⁶⁷, para converger en la gran

¹⁵⁶³ «Puedo decir que la nueva Catedral de Nuestra Señora de los Angeles reflejará, en la medida de lo posible, la recomendación de la Iglesia en el sentido de que la Liturgia completa de la Iglesia se celebre con todos los espacios que se necesiten y con la completa y consciente participación de los fieles». Cf. «Entrevista con el Cardenal Roger Mahony», en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 3, 1997, p. 15.

¹⁵⁶⁴ «Construir iglesias hoy no es levantar monumentos; es crear espacios específicos, funcionales, aptos para una celebración singular: el culto cristiano comunitario». Cf. PLAZAOLA, JUAN: «Espacios celebrativos», en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998, p. 133.

¹⁵⁶⁵ «Cuando sólo hay un ambón, convendría que tuviera gradas para expresar mejor la acción de quien va a proclamar el Evangelio ante el pueblo, pero tampoco una excesiva elevación que cause cierto desequilibrio estético con el resto del presbiterio y pueda sugerir la idea de dominio». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 178 –179.

¹⁵⁶⁶ «El espacio centralizado correspondiente al presbiterio –con el altar, el púlpito y la sede flanqueada por gradas laterales– y una nave alargada forman el interior. El gran lucernario con la cruz domina el presbiterio: las connotaciones religiosas asociadas a la luz quedan reforzadas por la inclinación hacia el interior de los planos que la forman». Cf. MONEO, RAFAEL: «Congregar la luz. Catedral de Nuestra Señora de los Angeles», en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p.60.

¹⁵⁶⁷ Estos efectos expresionistas forman parte del vocabulario de la arquitectura sacra contemporánea y los podemos encontrar aplicados en las obra de Miguel Fisac o Hans Schödel. Cf. PLAZAOLA, JUAN: «Miguel Fisac, El afán creador», en *Ars Sacra*, nº 2, 1997, p. 7.



Rafael Moneo. *Nuestra Señora de los Angeles*.
Maqueta del interior. 2000.

cruz franciscana que se sitúa a contraluz sobre un gran lucernario de alabastro. La idea de participación impone la elección de una planta centrada, en la que la comunidad rodea el presbiterio, que Moneo integra en una planta cruciforme citando a la tradición arquitectónica cristiana¹⁵⁶⁸. Como vemos no se trata de una cuestión del tamaño del edificio lo que facilita la participación de los fieles, sino la adecuada definición espacial¹⁵⁶⁹. El diseño del templo se encuentra animado por la idea de integración entre apertura y recogimiento, clave en la interpretación de la arquitectura sagrada contemporánea. La tremenda cruz no sólo preside el altar en el espacio interior, sino que exteriormente corona una enorme explanada en la que se encuentra ubicado un altar exterior

para celebraciones multitudinarias¹⁵⁷⁰ (hasta 6000 fieles). Este gran lucernario es visible desde los alrededores, lo que le confiere al templo un carácter de hito y lugar de llamada¹⁵⁷¹. Además sugiere un doble juego expresivo. Desde el interior,

¹⁵⁶⁸ «La voluntad de que los fieles se sientan incorporados a las celebraciones llevaba, y no por consideraciones teológicas como en el Renacimiento, a reconsiderar el valor de la Iglesia de planta central: el oficiante debería estar materialmente rodeado por los fieles que participan en los diversos rituales [...]. Pero entendíamos que también la iglesia tiene una deuda con la tradición iconográfica y que la estructura cruciforme y la orientación eran, por lo tanto, aspectos que no debían olvidarse». Cf. MONEO RAFAEL: «Catedral de Nuestra señora de los Angeles», en *El Croquis*, nº 98, tomo V, 1999, p. 164.

¹⁵⁶⁹ Al contrario de lo que cabría pensar, la construcción de catedrales no es algo que se halla abandonado en el siglo XX. Existen ejemplos en los que se resuelve de forma ejemplar la relación entre el tamaño del edificio y la participación de la comunidad: *Catedral de Brasilia* (1959) de Oscar Niemeyer, *Catedral de Cristo Rey* en Liverpool (1960), del arquitecto Fredericq Gibbert, *Catedral de Santa María*, en Tokio (1964) de Kenzo Tange, *Catedral de la resurrección*, en Evry (1991 –1995) diseñada por Mario Botta...Cf. PLAZAOLA, JUAN: «Las catedrales del siglo XX a debate», en *Ars Sacra*, nºs 4 –5, 1997 –98, pp. 26 –30.

¹⁵⁷⁰ «El foco visual del espacio exterior lo constituye la gran cruz franciscana que recorta el lucernario de alabastro de la fachada principal. El brazo horizontal de esta cruz se dispone en continuidad con el canto del plano de la cubierta, que vuela hacia el frente para formar una visagra. La prolongación de la visera con un cierre lateral convierte esta fachada en el telón de fondo para el altar de ceremonias al aire libre, de manera que la misma cruz preside tanto el altar interior como el exterior». Ibid., pp. 60 –61.

¹⁵⁷¹ «La nueva Catedral, construida en un solar de 22.000 metros cuadrados aproximadamente, situado en el corazón de la ciudad, se mostrará visible a lo largo de la autopista de Hollywood, uno de los principales ejes automovilísticos de Los Angeles. Ubicada en una eminencia que domina la ciudad, la nueva Catedral servirá como una especie de faro espiritual para todos los residente y transeúntes». Cf. MAHONY, ROGER: «Entrevista con el cardenal Roger Mahony», en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 3, 1997, p. 16.

produce un efecto poético de luz trascendente, y desde el exterior, parece proyectar la luz a modo de faro¹⁵⁷².

Es importante destacar que el diseño de un espacio celebrativo siguiendo unas directrices litúrgicas, exige un intenso diálogo creador entre arquitecto e Iglesia. Este caso que hemos expuesto es un ejemplo elogiado de colaboración entre el arquitecto, clero y comunidad. Desde el nacimiento mismo de la idea de construir una catedral, el cardenal Roger Mahony ha estado en conversaciones permanentes con el arquitecto Rafael Moneo a través de las cuales se iban buscando las soluciones arquitectónicas más acordes a un auténtico espíritu litúrgico¹⁵⁷³. Además, la Archidiócesis católica de los Angeles ha creado un apartado de libre acceso en su página de Internet en la que se expone pormenorizadamente el significado arquitectónico y litúrgico de los elementos que integran el templo¹⁵⁷⁴. Existe otra sección donde se da cuenta de las decisiones tomadas en el diseño de la catedral, al tiempo que se da respuesta a las preguntas más frecuentes que plantean los fieles. Consideramos que se trata de un ejemplo significativo del espíritu litúrgico y pastoral que debe animar la arquitectura sagrada de nuestros días.

- Constantes arquitectónicas

a) Unificación del espacio como un todo orgánico. Despliegue “de dentro hacia fuera”.

En adelante, el espacio se desplegará orgánicamente atendiendo a las diversas funciones litúrgicas. La arquitectura sagrada contemporánea supone un ejemplo excepcional de cómo las formas arquitectónicas se encuentran sustentadas en el despliegue de la existencia. Nociones como *lugar, camino, centro, dirección...*, adquieren una significación que supera las constricciones conceptuales de la geometría. La centralidad viene dada por el altar, que no se encuentra necesariamente situado en el centro geométrico del templo. Los pasillos, que confluyen hacia ese punto de máxima tensión existencial, adquieren una dimensión peculiar que se define desde un modo concreto de entender la existencia como peregrinación que tiene el cristiano. El espacio queda unificado en una idea de conjunto que integra lugares de especial significación dentro del templo – el altar, la pila bautismal, el ambón, la Reserva sacramental- :

¹⁵⁷² «Pero hoy se va a imponiendo la necesidad de una “pastoral de signos”. Hoy se piensa que una catedral debe verse, debe oírse y ritmar el tiempo de la vida ciudadana, a riesgo, si no, de morir en un anonimato seudo –asociativo sin verdadera dimensión religiosa». Cf. PLAZAOLA, JUAN: “Las catedrales del siglo XX a debate”, en *Ars Sacra*, nºs 4 –5, 1997 –98, p. 26.

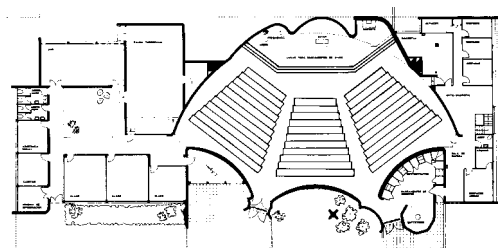
¹⁵⁷³ «Nos enviábamos faxes con una frecuencia semanal, a veces más, y estábamos en contacto permanente. Rafael suele venir una vez al mes y yo mismo tuve la oportunidad de visitar España con él [...]. Ayudé a Rafael en la comprensión más integral de la riqueza litúrgica de una Iglesia Catedral, mientras que él contribuyó a que yo comprendiera más claramente las dimensiones espaciales y arquitectónicas de nuestro trabajo». Ibid., pp. 14 – 15.

¹⁵⁷⁴ www.catedral.la-archdiocese.org/design/liturgical_elements/liturgical_design.html

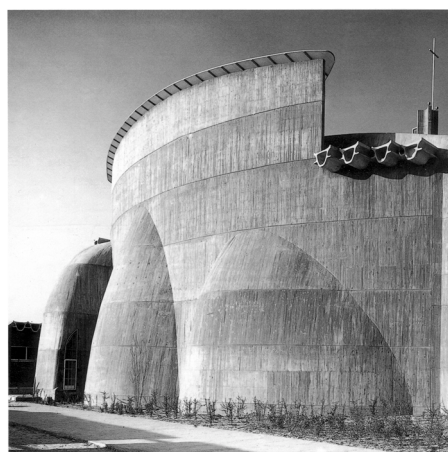
«De modo análogo, el espacio sacro verdadero es creado por los fieles a lo largo de sus vivencias religiosas comunitarias: la co – celebración de la Misa, el recorrido del Vía Crucis, el diálogo recogido de la Confesión, etc. Si el espacio creado por el arquitecto se pliega al vuelo del sentimiento religioso de la comunidad será un espacio religioso “habitable”»¹⁵⁷⁵.

La concepción orgánica del templo supone un despliegue de *dentro hacia fuera*¹⁵⁷⁶. Esto obedece a la expansión de los lugares significativos dentro del templo como epicentros que en su mutua interrelación, a partir del habitar cristiano, crean un ámbito al que la arquitectura da expresión¹⁵⁷⁷.

Esta corriente entronca con la investigación que la arquitectura ha hecho a lo largo del siglo XX en cuanto a los modos de habitar y la construcción de espacio, ya no como algo continuo sino en permanente despliegue desde las relaciones que los objetos establecen entre sí. Las formas clásicas de la arquitectura



Miguel Fisac. Iglesia de Santa Ana en el barrio de Moratalaz de Madrid. Planta y vista exterior. 1965.



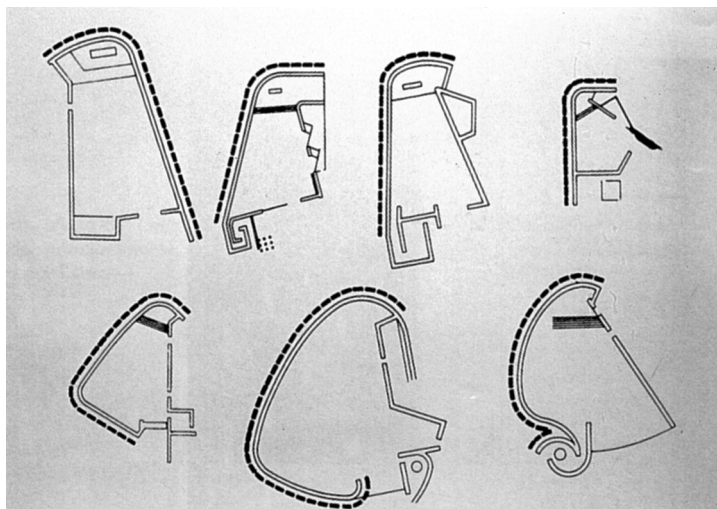
no pueden dar expresión a la complejidad que supone un espacio existencial, ya que integra un gran número de dimensiones que se superponen y encabalgan haciendo imposible su concreción en una forma unitaria. La expresión arquitectónica adecuada para dar cuerpo a las dimensiones del despliegue de la existencia ha sido buscada incesantemente a lo largo del siglo XX a través de intensa investigación formal. La *Iglesia parroquial de Santa Ana* de Miguel Fisac, en el barrio de Moratalaz, posee un tratamiento espacial interno que se pliega al fuerte dinamismo que imponen los centros neurálgicos del templo. Aunque este

¹⁵⁷⁵ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, p. 209.

¹⁵⁷⁶ «La vida es perfecta correlación, integración. El primer principio de cualquier crecimiento es que la casa crezca no por pura agregación. Integración es lo primeramente esencial. E integración significa que una parte de algo no tiene valor en sí misma, sino por estar integrada en un todo armónico». Cf. WRIGHT, FRANK LLOYD: «Organic Architecture», en *The Natural House*, Horizon Press, Inc., New York, 1954, p. 22.

¹⁵⁷⁷ «El espacio orgánico es rico en movimiento, en indicaciones direccionales, en ilusiones de perspectiva, en vivas y geniales invenciones, pero su movimiento es profundamente original porque no tiene por objeto impresionar el ojo del hombre, sino expresar la acción misma de su vida». Cf. ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p. 112.

arquitecto ya había diseñado otros muchos templos¹⁵⁷⁸, según él, este fue el primero que proyectó «*con las directrices litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II*»¹⁵⁷⁹. Este aspecto contribuyó a diseñar el lugar desde la idea de “convergencia”, entendida esta no tanto desde la disposición de los muros, sino desde la idea de la asamblea como convocación para participar en la acción salvífica que tiene lugar en torno al altar. El diseño del lugar desde directrices litúrgicas supuso la organización del presbiterio atendiendo a un orden jerárquico en el que el altar,



Miguel Fisac. Esquemas de evolución del muro dinámico en distintas iglesias:

1. Iglesia del Instituto de Enseñanza Media. Málaga 1953.
2. Iglesia de San Florián en Viena 1956.
3. Iglesia de Ayamonte 1957.
4. Anteproyecto Iglesia de Vitoria 1957.
5. Iglesia para el Barrio de Zofio. Madrid 1957.
6. Iglesia de la Coronación. Vitoria 1958
7. Iglesia de Huesca 1958.

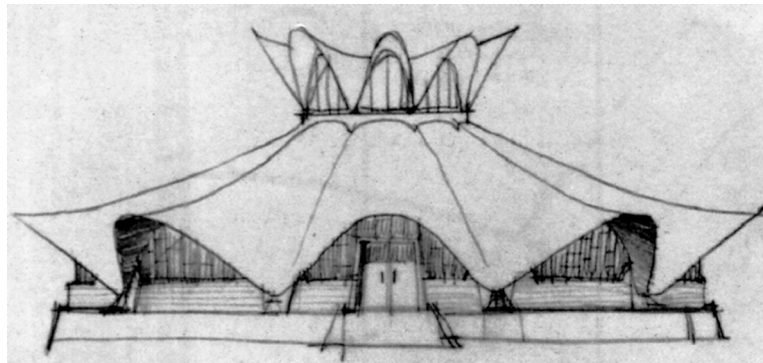
aunque mantiene su primacía, no es el único elemento. Mediante unas cavidades practicadas en el ábside se focaliza la atención hacia los puntos de máxima intensidad en la celebración del culto, lo que contribuye a afianzar la idea de convergencia, entendida más desde la dimensión existencial que como un parámetro técnico en el diseño del templo. Si Miguel Fisac moviliza la categoría de lo “convergente”, Felix Candela hablaba de lo “envolvente” para dar expresión arquitectónica a la dimensión existencial que exige la comprensión del templo cristiano del siglo XX. La construcción y el análisis de las láminas de cubierta posibilitó a Felix Candela (1910 –1997) el desarrollo de formas hiperbólicas e hiperboloides que le permitían prescindir prácticamente del muro, dotando al templo de una fuerte carga simbólica. Es lo que se ha conocido posteriormente como “*templo – tienda de campaña*”. Para llevar a cabo sus proyectos, en los que muy pocos creían, fundó la empresa *Cubiertas Ala*. Este tipo de construcciones permitía definir el espacio desde el concepto de “lo envolvente”, sumamente sugerente para dar expresión a un espacio existencial. Estas enormes cubiertas en forma de paraboloide hiperbólico tenían muy poco espesor¹⁵⁸⁰ y se apoyaban en el suelo únicamente a través de unos pocos puntos de apoyo, lo que acentúa la forma

¹⁵⁷⁸ Iglesia del Espíritu Santo, en Madrid (1942), Iglesia del Colegio Apostólico de los Dominicos, en Valladolid (1952), Iglesia de San Pedro Mártir, del Teologado de PP Dominicos en Alcobendas, Madrid (1955), Parroquia de Nuestra Señora de la Coronación, en Vitoria (1958) e Iglesia Parroquial de Canfranc, en Huesca (1963).

¹⁵⁷⁹ Cf. PLAZAOLA, JUAN: “Miguel Fisac: El afán de crear”, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 2, 1997, p. 8.

¹⁵⁸⁰ Un ejemplo significativo es la cubierta del pabellón de los *Rayos Cósmicos* de 1951, la cual tiene únicamente un centímetro y medio de espesor.

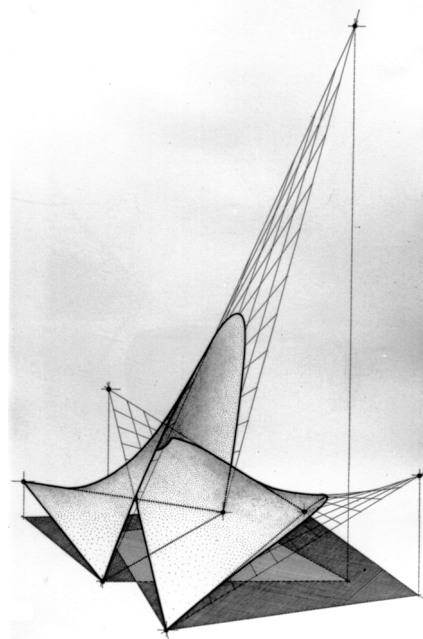
alegórica de tienda de campaña, al tiempo que imprime un fuerte dinamismo al edificio. Sólido – dinámico, abierto – cerrado, pliegue –expansión..., son pares de



Felix Candela. Iglesia en la Colonia de la Florida. Mexico. 1966.

conceptos que se movilizan en una idea de conjunto, acorde a las exigencias del espacio existencial. En este sentido, la capilla abierta de *Las Lomas de Cuernavaca* (1958), en la que el espacio queda definido por una simple hoja de *hyper*, constituye una muestra ejemplar de la investigación de las posibilidades expresivas del hormigón desde el análisis del comportamiento de la estructura¹⁵⁸¹, en la que la solución se encuentra en la suave curvatura de las cubiertas que sugieren un ámbito de apertura y encuentro¹⁵⁸². Si Felix Candela articula el espacio orgánicamente desde las ideas generatrices de "apertura" y "continuidad", más recientemente, los arquitectos Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho Osinaga han querido descubrir en el "*pliegue*" que se quiebra hacia el interior el modo en que este espacio existencial puede cobrar expresión:

«Desde esta posición, no es posible representar la definición de la forma arquitectónica en una sola imagen; no se consigue establecer con la clásica relación planta – sección la construcción de la forma. Se necesita la sucesión de infinitos cortes variables que conforman y envuelven el espacio, la sucesión



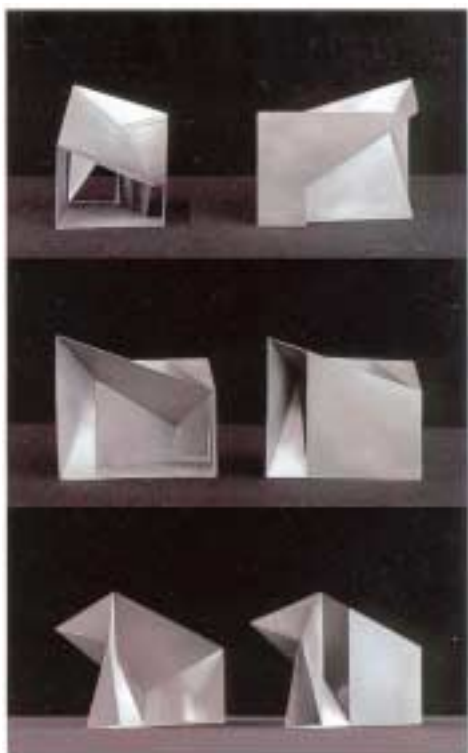
Felix Candela. Diseño para cubierta laminar hiperbólica o "silla de caballo".

¹⁵⁸¹ La *Catedral de Santa María* de Tokio de Kenzo Tange (1963 -1964) y la *Catedral de San Francisco* de Pier Luigi Nervi (1966 - 1971) constituyen otros dos ejemplos que se sitúan en esta misma línea de investigación arquitectónica.

¹⁵⁸² Felix Candela construyó otra serie de templos que obedecen a estos mismos parámetros: *Nuestra señora de la Soledad* (o *San Juan del Altillio*) de 1955 y *San Vicente de Paul* (1959), construidas en Coyoacán, *San Antonio de las Huertas* en Tacuba (1956), *San José obrero* en Monterrey (1959), *Santa Mónica* en San Lorenzo de Xochimancas (1960), *Nuestra Señora de Guadalupe* en Madrid (1963).

*vertiginosa de cortes y secciones. Una planta es el resultado del escaneado del espacio. [...] Nuestro interés y actitud frente a los pliegues se basa precisamente en sus características de dotarles de una unidad topológica/formal y espacial».*¹⁵⁸³

Este tipo de experimentación formal es el que han aplicado en el diseño de los espacios sagrados que han realizado: la *Capilla de Valleacerón* construida entre



Osinaga y Madridejos. Maqueta Capilla de Valleacerón (Almadén). 1997 -200.

1997 y 2000 en Almadén, Ciudad Real, por un encargo particular, y la *iglesia de Irún*. Estos dos templos parten de un cubo y un prisma respectivamente como forma primaria que se va plegando hacia el interior a partir de una serie de cortes sucesivos que atraviesan el espacio vertical u horizontalmente, de tal modo que quedan visibles las intersecciones entre el plano y el espacio que se define en este juego de tensiones. La capilla de Valleacerón es significativa por su especial ubicación, ya que se convierte en punto de referencia de todo el paisaje al encontrarse en lo alto de una pequeña colina. Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho Osinaga consideran este modo de acometer el diseño arquitectónico como un “pliegue –caja” que permite integrar aspectos dispares pero complementarios como cerrado – compacto y abierto – fragmentado,

que constituyen elementos que integran el espacio existencial y que matices de la arquitectura debe ser capaz de dar cuerpo. Para la construcción del templo se eligió el hormigón dorado por la capacidad que tiene para captar todos los la luz, ya que no se contempla el empleo de la luz artificial en el interior del edificio:

*«La luz se somete así al papel de un segundo material de la Capilla: un material, en contraposición al hormigón, frágil, cambiante, móvil e inestable, que domina o se desvanece»*¹⁵⁸⁴.

Se trata de una arquitectura que se pliega hacia dentro, reafirmando el concepto de lugar, en un intento de dar expresión a la intimidad del habitar. Sancho Osinaga y Madridejos aplican el término “*temperar*”, traído desde la obra de J.S Bach *El clave bien temperado*, para aludir a ese proceso que consiste en dar

¹⁵⁸³MADRIDEJOS, SOL y SANCHO OSINAGA, JUAN CARLOS: “*Sólo el espacio cuenta*”, en *El Croquis*, nºs 106 –107, Vol. III y IV, 2001, p. 196.

¹⁵⁸⁴ Cf. MADRIDEJOS, SOL y SANCHO OSINAGA, JUAN CARLOS: “*Capilla de Valleacerón*”, en *El Croquis*, nºs 106 –107, Vol. III y IV, 2001, p. 198.

con el *"tono"* adecuado que el edificio debe expresar . Si J. S Bach propuso cuarenta y ocho espacios sonoros desde un mismo esquema, aplicando las pertinentes variaciones armónicas, la arquitectura puede proceder de un modo análogo. Este proceso implica un triple movimiento de *ajuste, tensión y tiempo* en el que se trata de definir el espacio, expresar su intensidad y aquilatar el tiempo propio de la percepción espacial¹⁵⁸⁵. La posibilidad de modular estos elementos dará lugar a diferentes cualidades espaciales acordes a diversos modos existenciales. Además, el pliegue, como generador de espacios, ofrece la posibilidad de articular toda una gama de matices que cualifican el espacio:

*«Dentro de esta acepción de generador de mundos espaciales, el pliegue condensa toda una serie de atributos que lo dotan de una potencia instrumental tanto formal como espacial, basados en su unidad de actuación, con grandes insinuaciones espaciales que impactan en lo arquitectónico, golpeándolo irremediabilmente».*¹⁵⁸⁶

El entorno queda dinamizado en la relación que el edificio establece con el paisaje, ya que se constituye en un hito que alude a un lugar de especial significación¹⁵⁸⁷. El repliegue sobre el interior en un juego que moviliza pares de conceptos aparentemente contradictorios (tensar- destensar, comprimir - dilatar, conectar - quebrar, focalizar - abrir...) intensifica la idea arraigo como establecimiento de lugar.

Tanto las obras de Félix Candela como las más contemporáneas de Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho Osinaga obedecen, aunque desde planteamientos aparentemente contradictorios, a un ímpetu de búsqueda común: una investigación formal encaminada a dar expresión adecuada a las relaciones de encuentro que el hombre establece desde la conciencia de encontrarse instalado en el mundo. Por esto, apertura y arraigo, como las dos dimensiones que movilizan respectivamente las obras de Felix Candela y Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho Osinaga, no son contradictorios en cuanto al despliegue que supone la existencia, sino que dan cuenta del carácter multidimensional de la concepción relacional de la existencia humana.

¹⁵⁸⁵ *«Ajustar, precisar, definir con precisión cómo es el espacio, qué proporciones tiene, qué medida, qué diferencias entre sucesos, entre acciones.*

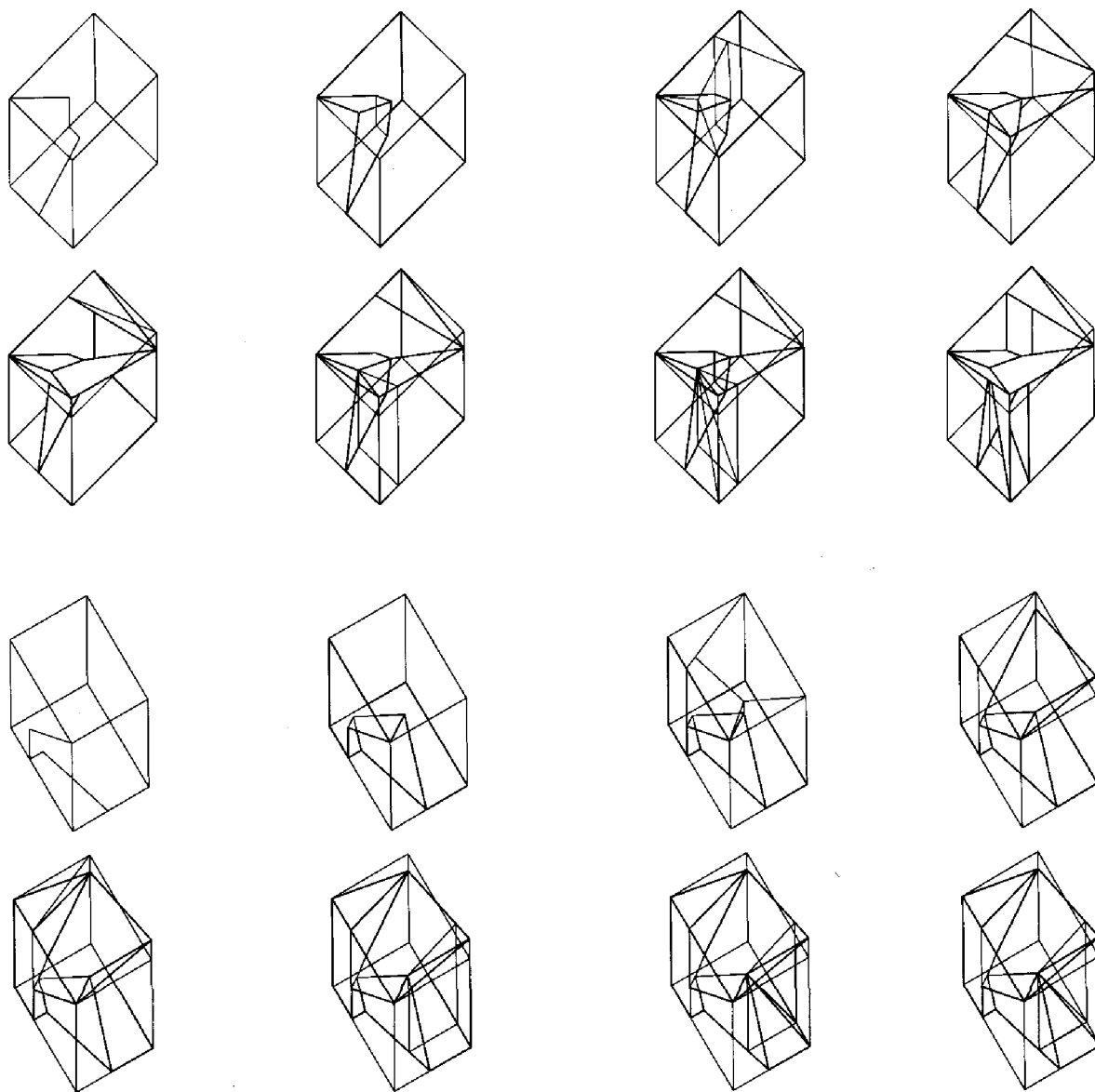
Tensionar; otorgar el tono, en su acepción de fuerza, de carácter: define la inflexión del espacio, en qué grado se expresa su intensidad, su tensión, su densidad, su presencia o su inestabilidad.

Tiempo; conceder los diferentes tiempos, el tempo en relación al movimiento o respecto a un sistema de relaciones. Entendiendo el espacio como algo que es concebido por un tempo específico y no por otro.

Estas tres acepciones de ajustar, tensionar y otorgar un tiempo actúan en consonancia, yuxtapuestas, con una dependencia mutua para su supervivencia y efectividad; son tres maneras de acceder al espacio, de intentar controlar algunas de las variables que lo constituyen». Cf. MADRIDEJOS, SOL y SANCHO OSINAGA, JUAN CARLOS: *Suite en 3 movimientos*, Rueda, Madrid, 2001, p. 62.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.120.

¹⁵⁸⁷ *«La capilla está pensada desnuda, sin luz artificial, como un lugar en donde la relación espacial exterior – interior determina su atención, su sentido; solamente una cruz, una lámpara de ónice y una imagen en el punto focal refuerzan los aspectos simbólicos que conlleva el proyecto».*Cf. MADRIDEJOS, SOL y SANCHO OSINAGA, JUAN CARLOS: *"Residencia de Valleacerón"* , en *El Croquis*, nºs 96 –97, vol. III y IV, 1999, p. 212.



Juan Carlos Sancho Osinaga y Sol Madridejos. Estudio pliegue.

A la luz del método genético hemos estudiado en capítulos anteriores cómo las diversas tipologías de los templos cristianos se constituyen desde el modo como el hombre entra en juego con el entorno. Entrar en juego supone asumir las posibilidades que una sociedad determinada ofrece para, de modo creativo, integrarlas y crear modos relevantes de unidad¹⁵⁸⁸. Estos modos de unidad se manifiestan en las diferentes creaciones artísticas, científicas, literarias... La especificidad de la arquitectura sacra contemporánea es que da expresión a la creación de un *ámbito dialógico*¹⁵⁸⁹. Las nuevas iglesias se encuentran animadas por las relaciones de diálogo y de presencia¹⁵⁹⁰. El diálogo se despliega en una doble dirección: *horizontalmente*, como encuentro entre la persona y la comunidad creyente, y *verticalmente*, como encuentro entre Dios y el hombre. La oración es un buen ejemplo de interferencia creadora en el que se puede observar esta doble direccionalidad en las distintas formas que adquiere: *individualmente* o en *comunidad*, en voz alta o en silencio.



Juan Carlos Sancho Osinaga y Sol Madridejos. Capilla de Valleacerón (Almadén). 1997 -2000.

El despliegue de los ámbitos dialógicos se hace desde una idea *crístocéntrica*. El centrismo de Cristo se encuentra simbolizado en el altar, centro en el que confluyen de modo jerárquico todos los demás elementos del templo. Por esto, los demás lugares se encuentran en una relación de dependencia respecto al punto principal, lo que hace que el templo se despliegue de *dentro a fuera*. En la nueva arquitectura, aunque con infinitud de soluciones formales, podemos encontrar el siguiente orden de importancia: la zona del *altar* o mesa eucarística; el *ambón* como lugar de la *palabra*; el *presbiterio* como lugar reservado a las jerarquías eclesiásticas, la *nave* o lugar donde se reúnen los feligreses; los

¹⁵⁸⁸ «Abarcar un proyecto de Templo supone considerar todo un sistema complejo de variables –sociales, culturales, litúrgicas, simbólicas o iconográficas –que conlleva el espacio sagrado y descubrir el grado de invariabilidad de estos factores. [...] Todos estos aspectos son resueltos dentro de un mismo gesto inicial unitario, en un esfuerzo por la coherencia entre intenciones y tradición, entre la expresión de un entendimiento del espacio y el tapiz denso de las diferentes miradas superpuestas de la historia». Cf. MADRIDEJOS, SOL y SANCHO OSINAGA, JUAN CARLOS: “Centro parroquial de Irún”, en *El Croquis*, nºs 106 –107, Vol. III y IV, 2001, p. 210.

¹⁵⁸⁹ «El edificio del templo se convierte en “la casa de la comunidad cristiana”.

La atención al prójimo en todo el mundo se convierte en una meta cristiana.

La fe en el regreso de Jesucristo se hace patente en ambas iglesias o confesiones.

El ámbito sagrado ha de evolucionar a partir del altar.

Un símbolo de las nuevas iglesias de todas las confesiones cristianas es su abertura hacia el mundo». Cf. SCHNELL, HUGO: *Der Kirchenbau des 20. Jhdts. in Deutschland*, Munich, 1973, p. 224.

¹⁵⁹⁰ «La Iglesia del Predicamento debe consistir en un ámbito familiar, sin balcones o palcos interiores y distribuido en forma semicircular o de herradura». Cf. BENJAMIN SULZE, KARL EMIL, en SCHNELL, HUGO: *Der Kirchenbau des 20. Jhdts. In Deutschland*, Munich, 1973, p. 17.

confesionarios, como lugar de purificación, y la pila bautismal, como puerta de entrada al ámbito sagrado.

Como hemos estudiado en puntos anteriores, el templo cristiano se ha desarrollado desde el ámbito de vida al que la arquitectura ha ido dando cuerpo y expresión. En un principio, tenía el carácter de congregación o asamblea alrededor de la mesa eucarística; las basílicas supusieron la expresión del ámbito del camino hacia el altar como meta de salvación; el ámbito del recorrido poco a poco se transformó en la casa del Señor; de ahí se desarrolló hacia el templo fortaleza del románico y finalmente hacia el ámbito palaciego del barroco. La quiebra espiritual de la modernidad, el hombre enajenado que vive su existencia como desajuste, necesitaba la vuelta a lo originario, al lugar que permite tomar de nuevo las riendas de la existencia. Esto sólo es posible en el encuentro con el otro. Merced a esta necesidad de recuperar la existencia como propia surge el ámbito dialógico, el lugar del "entre". De este modo, el culto mismo es diálogo y encuentro en el que toda la comunidad creyente participa.

b) Comunicación interior – exterior. Una arquitectura Barroca

Aunque la nueva arquitectura incorpora materiales, como el hormigón, que parecen recuperar el sentido románico del muro, que acentuaba la separación entre el espacio interno y el exterior, los templos, en muchas ocasiones, recuperan la idea gótica del *muro transparente*¹⁵⁹¹. Ya no se trata de la utilización de la vidriera como cerramiento traslúcido que se convierte en expresión de un mundo trascendente y soporte de los contenidos bíblicos. La apertura ya no es implícita o figurada, sino que se trata de una comunicación visual real entre el espacio interno construido y el entorno¹⁵⁹². El edificio colabora en la creación del paisaje *entrando en juego* con el entorno¹⁵⁹³. Además, encontramos una transparencia mural explícita en forma de aberturas de diversos tamaños que hacen visible el exterior¹⁵⁹⁴. En los muros de la *capilla de Ronchamp* de Le Corbusier, encontramos una serie de aberturas con vidrios transparentes a la altura de los ojos que permiten la visión del paraje externo.

¹⁵⁹¹ «La arquitectura moderna vuelve a proyectar el sueño gótico en el espacio y, explotando con acierto la nueva técnica para realizar sus intuiciones artísticas con extrema adhesión y audacia, establece mediante los amplios ventanales, verdaderas paredes de vidrio, el contacto absoluto entre el espacio interno y el externo». Cf. Zevi, BRUNO: *Saber ver la arquitectura*, p. 101.

¹⁵⁹² Es fundamental para la comprensión de esta constante arquitectónica el escrito de Frank Lloyd Wright publicado en 1943 *In the Nature of Materials: A Philosophy*. En él se explican los principios arquitectónicos que rigen su arquitectura, denominada *orgánica*. Estos principios son *el espacio*, que se proyecta de dentro hacia fuera; *el cristal*, material fundamental para el tratamiento de la luz; *la continuidad*, como comunicación entre los diversos espacios, tanto interiores como del exterior al interior; *naturaleza de los materiales* e *integridad del ornamento*. Cf. «In the Nature of Materials: A Philosophy», en OCKMAN JOAN y EIGEN EDWARDS: *Architecture Culture 1943 – 1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, New York, 1993, pp. 32 –41.

¹⁵⁹³ Los trabajos de algunos arquitectos de los países nórdicos durante los veinte y treinta- El *Templo de Muurame* (1930) en una colina cercana a Säynätsalo de Alvar Aalto, la *Capilla del cementerio* de Turku (1938 - 1940) de Brygmann, La *Capilla del Bosque* (1918 -1920) de Asplund y Lewerentz...- constituye un claro ejemplo de arquitectura sagrada en diálogo con el entorno.

¹⁵⁹⁴ «Las paredes mismas, gracias al cristal, se convertirán en ventanas; y las ventanas, tal y como estamos acostumbrados a verlas, como huecos en los muros, dejarán de existir. Los techos se convertirán a menudo también en ventanas – pared. Lo textil podrá ser pronto usado como una maravillosa cubierta espacial». Ibid., p. 34.

Quizá, estas palabras de Josep María Sostres Maluquer, a propósito del citado templo, nos permiten adivinar esta intención arquitectónica:

*«Esta inclinación naturalista - de partir del paisaje inmediato como motivo de composición, reflejándolo o recogiendo su eco en forma musicalmente similar al punto y contrapunto - tiene un hondo sentido religioso. Una identificación del templo como Casa de Dios, con el gran exterior, el universo, nos induce a interpretar la intención del gran artista, imaginando el templo como microcosmos representativo del mundo entero; como un espacio cerrado, pero no ajeno a la presencia del universo y en el que la idea de la divinidad adquiere su pleno sentido».*¹⁵⁹⁵

El templo incorpora como cerramiento el paisaje, de tal modo que se da una vinculación armónica entre el interior y el exterior. El edificio entra en diálogo



*Le Corbusier. Notre Dame du Haut en Ronchamp. Exterior.
1950 -1955.*

respetuoso con el entorno, de tal modo que llega a incluirlo en su plan arquitectónico¹⁵⁹⁶. No se trata de imponer el orden a la naturaleza, a semejanza de los programas constructivos del barroco¹⁵⁹⁷, sino de establecer un juego de diálogo

¹⁵⁹⁵ Cf. "El templo católico de nuestro tiempo", en *Arte Sacro. Anuario 1957*, Barcelona, p. 22.

¹⁵⁹⁶ Los arquitectos japoneses poseen una gran sensibilidad para interpretar este aspecto. En esta línea escribe Toyo Ito: «De todas maneras, la cuestión que me preocupaba acerca del antagonismo entre ciudad y naturaleza o entre arquitectura, empezó a disolverse. La postura que he mantenido durante estos últimos diez y tantos años de querer abrir mi arquitectura, está culminando en el sentido de incorporar la arquitectura al ambiente». Cf. "La cortina del siglo XXI", en *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Murcia, 2000, p.77. [Trad. Cast. Maite Shigeko Suzuki].

¹⁵⁹⁷ «Durante el siglo XVII, por vez primera en la historia, asistimos a una verdadera transformación del paisaje natural. Hasta entonces la naturaleza era todo lo que estaba fuera de los límites de la "civitas". Un mapa de París y sus alrededores que data de 1740 mostrará que todo el paisaje ha sido transformado en una red de sistemas centralizados que idealmente tienen una extensión infinita [...]. Evidentemente se pensaba que la extensión ordenada geoméricamente era la propiedad fundamental del mundo». Cf. NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental*, p. 152.

creador con las posibilidades que el entorno ofrece. En este planteamiento, subyace el intento de recuperar la categoría estética de *sobrecogimiento*, de profundo respeto a lo *arcano*, a lo que tiene *poder fundante*. Lo sublime, como una categoría implícita en la naturaleza, queda incorporado al programa estético del edificio. De este modo se trata de recuperar la resonancia simbólica de los elementos naturales, como aquellos que se muestran entrañados en el origen.

En 1986, el arquitecto suizo Mario Botta recibió el encargo de rehabilitar una iglesia del seiscientos en Mogno que había sido destruida junto a gran parte del pueblo por una avalancha. La reconstrucción que posteriormente se tradujo en un templo absolutamente nuevo se basó en la idea de relación con las fuerzas de la



Mario Botta. iglesia de San Juan Bautista (Mogno).
1986 -1996

la naturaleza. La pequeña iglesia situada en el valle de Magia se integra en el paisaje conjugando la idea de resistencia a las fuerzas de la naturaleza y la fragilidad de la obra hecha por el hombre. Esta integración se ve potenciada por la conjugación de unos gruesos muros de doble mampostería de bloques de piedra gris alternados con vetas de mármol blanco, y la ligereza de la cubierta de vidrio que según Mario Botta podría eliminarse si no fuera por razones funcionales:

*«Bastaría con los muros y el cielo para delimitar el espacio. El tejado es frágil, también porque es un signo de nuestro tiempo. Los elementos arcaicos (los muros) contrastan con una cubierta ligera, propia de nuestra realidad».*¹⁵⁹⁸

La idea de resistencia se resalta manteniendo el antiguo eje de la iglesia que parece enfrentar el edificio contra la montaña, aspecto que se ve potenciado por dos arcos rampantes que unen el muro inferior con el superior. La propia forma del edificio resalta fuertemente contra el fondo del paisaje en alusión a un lugar de especial significación¹⁵⁹⁹, ya que siguiendo la tipología característica de las iglesias construidas por Botta, el edificio consiste en un cilindro truncado a bisel por donde penetra la luz a través de una cubierta transparente.¹⁶⁰⁰ Como un hito el edificio se

¹⁵⁹⁸ Cf. BOTTA, MARIO: "Las cinco iglesias", en *Arte sacro: un proyecto actual*. Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre 1999, Fundación Félix Granda, Madrid, 2000, p. 147.

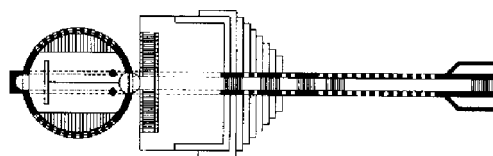
¹⁵⁹⁹ «Además, la obra de arquitectura no se puede limitar a un objeto autónomo puesto que es una condición del espacio que encuentra su razón de ser esencialmente en las relaciones que establece con el propio contexto». Cf. BOTTA, MARIO: "Una exposición de arquitectura", en Mario Botta. *Edificios públicos, 1990 -1998*, Skira, Milán, 1998, p. 35. [Trad. Cast. Paola Pellandini].

¹⁶⁰⁰ «Este inusual diseño de cilindro truncado aplicado a las iglesias ha llegado a ser la "marca" distintiva de Botta aplicada a los templos, pues con la catedral de Evry son ya tres los inspirados en el mismo esquema. Los otros dos edificios son la iglesia dedicada al Beato Odorico en Pordenone (norte de Italia, cerca de Udine) y la de Mogno, en la región, en la región de Ticino, en donde nació el arquitecto». Cf. RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN:

dibuja en el paisaje, entrando en un juego de especial significación a través de la relación que establece con la naturaleza:

*«El edificio público, como un nuevo “totem”, puede despertar el recuerdo de formas e imágenes dormidas que no obstante nos pertenecen. A través de la sensibilidad y del lenguaje de hoy podemos apropiarnos de las presencias ancestrales y los modelos de los arquetipos que indican el territorio de la memoria como espacio privilegiado dentro del cual la arquitectura puede resistir a las debilidades y a la fragilidad de la cultura contemporánea».*¹⁶⁰¹

La perfecta limitación del edificio contrasta con la inmensidad del paisaje lo que proporciona un rico juego metafórico entre finitud e infinitud. La experiencia estética de lo sublime queda incorporada a la vivencia del espacio sagrado que muestra la limitación del hombre frente a la inmensidad del paisaje¹⁶⁰². Mario Botta moviliza esta misma relación estética para resaltar el carácter peculiar del *espacio de lo sagrado*¹⁶⁰³ en la iglesia de *Santa María de los Ángeles* en el monte Tamaro. Esta obra, fruto de un encargo particular, constituye un ejemplo de diálogo en el que el edificio queda incorporado al paisaje¹⁶⁰⁴, instaurando un lugar de especial significación donde todo cobra sentido desde la noción de “relación”. Su especial



Mario Botta. Capilla de Santa María de los Angeles. Monte Tamaro. Vista debajo del viaducto y planta. 1990 -1996

“Mario Botta. La Catedral de Evry, Francia”, en Ars Sacra, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 3, 1997, p. 51.

¹⁶⁰¹ Cf. BOTTA, MARIO: *“Una exposición de arquitectura”, en Mario Botta. Edificios públicos, 1990 –1998, p.35.*

¹⁶⁰² *«Contra este análisis del concepto de lo sublime, en cuanto atribuido a la fuerza, parece alzarse el hecho de que solemos representarnos a Dios en la tempestad, en la tormenta, en los terremotos, etc., encolerizado, pero, al mismo tiempo, presentándose en su sublimidad, por lo cual, pues, al imaginar una superioridad de nuestro espíritu sobre los efectos, y, según parece, sobre las intenciones de una fuerza semejante, sería locura y también sacrilegio. No el sentimiento de la sublimidad de nuestra naturaleza propia, sino más bien sumisión, abatimiento y sentimiento de la total impotencia parece ser aquí la disposición del espíritu que cuadra con el fenómeno de semejante objeto [...]».* Cf. KANT, IMMANUEL: *Crítica del juicio*, I, libro II, párrafo 28, p. 207.

¹⁶⁰³ *«Digo esto porque pienso que en el espacio siempre sucede algo particular, el espacio tiene “per se” una dimensión sacra. La iglesia – eclesia- surge de ese primer gesto de trazar un perímetro que separa del macro – cosmos exterior lo que sucede dentro».* Cf. BOTTA, MARIO: *“Cinco iglesias”, en Arte sacro: un proyecto actual, p. 146.*

¹⁶⁰⁴ *«Tanto a través de sus formas como del empleo de la piedra, la capilla trata de establecer un vínculo con la arquitectura del pasado y rendir homenaje a la naturaleza».* Cf. BOTTA, MARIO: *“Un retiro alpino. Capilla de Santa María degli Angeli, Monte Tamaro”, en Arquitectura Viva, nº 58, Enero - Febrero, 1998, p. 41.*

ubicación, desde la cual se puede observar todo el paisaje que circunda la ciudad de Lugano, contribuye a intensificar la experiencia del límite, donde irrumpe lo sagrado¹⁶⁰⁵. El tejado de la pequeña iglesia, situada por debajo del nivel de la cima de la montaña, se une a ésta a través de un viaducto en cuyo final se ubica una cruz, y que simbólicamente se dirige hacia el horizonte. El paisaje queda incorporado al propio diseño arquitectónico de tal modo que, al igual que hiciese Le Corbusier en Ronchamp, Botta práctica veintidós ventanas en los gruesos muros a la altura de los ojos por las que «*el paisaje parece entrar a raudales*»¹⁶⁰⁶.

Esta misma idea es movilizada por los arquitectos Kaija y Heikki Siren en el templo para la Universidad Técnica de Otaniemi (1956). En este edificio eliminaron el muro que recorre la parte trasera del altar y lo sustituyeron por una superficie acristalada que permite la visión directa del paisaje que se sitúa al fondo¹⁶⁰⁷. En este caso, esta solución técnica permite una redefinición del retablo, acentuando la



Kaija y Heikki Siren. Templo para el Politécnico de Otaniemi. 1956.

función simbólica frente a la narrativa tradicional. Con la disposición de una gran cruz en la cristalera, el carácter sagrado no se circunscribe únicamente al recinto de la iglesia, sino que parece participar de todo el paisaje¹⁶⁰⁸. El templo constituye un ámbito de apertura que no se limita únicamente a ser casa de Dios, sino lugar de encuentro privilegiado entre Dios y su pueblo¹⁶⁰⁹. Lo sagrado no se circunscribe a la idea de lo *tremendo*, en el sentido de Rudolf Otto, sino que parece irradiar de la naturaleza misma, con lo

que se incrementa el sentido del *enigma* y del *misterio*. Son significativos, en este

¹⁶⁰⁵ «Me viene a la mente una imagen muy bella de Heidegger cuando habla de una isla y dice: “He probado a conocer, comprobar, percibir los límites del litoral con los instrumentos de la razón, y aunque me aproximo a este territorio, después descubro lo infinito del océano”. En el arte sacro es un poco lo mismo. Podemos ver los límites: la razón, la esperanza, la trascendencia, la fe, todo aquello que ustedes quieran, pero yo como arquitecto no puedo dar todo esto, sólo puedo ofrecer un primer límite, dibujar mi propia isla, definiendo lo infinito del mar que tengo enfrente, lo infinito del espíritu, de la fe». Ibid., p. 149.

¹⁶⁰⁶ Ibid., p. 148.

¹⁶⁰⁷ «Por medio del cristal [...] abiertas extensiones del terreno pueden entrar en el edificio, y el edificio puede salir al exterior relacionándose con la visión del terreno circundante. El terreno y el edificio pueden llegar a estar, de un modo cada vez más obvio, directamente relacionados uno con el otro en apertura e intimidad; no sólo como entorno, sino también como un buen patrón para la vida interior del edificio». Cf. WRIGHT, FRANK LLOYD: “In the Nature of Materials”: A Philosophy”, p. 33.

¹⁶⁰⁸ «La solución de los Siren ha sido calificada con insistencia por la curia como no apropiada desde un punto de vista litúrgico, pero las primeras críticas ya fueron contrarrestadas por los propios arquitectos, quienes defendieron que la capilla había sido pensada esencialmente como lugar de recogimiento individual [...] lo representado en el templo de los Siren está dirigido hacia la identificación de la Divinidad con la Naturaleza». Cf. GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 119.

¹⁶⁰⁹ «La arquitectura sacra católica es una arquitectura para la liturgia. Su objeto no es la construcción de la “casa de Dios”, sino de la “casa del pueblo de Dios”, que se reúne para celebrar gozosamente los misterios de la redención». Cf. VICENS, IGNACIO: “El espíritu de las formas”, en *Arquitectura viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 32.

sentido, los templos del arquitecto japonés Tadao Ando, los cuales movilizan una serie de soluciones técnicas encaminadas a difuminar los límites del edificio, de tal modo se produce una *asimilación simbólica del paisaje*¹⁶¹⁰, constante arquitectónica que incorpora la nueva arquitectura sagrada¹⁶¹¹. La *Iglesia sobre el agua*, construida en 1991, constituye una buena muestra de la *transparencia* del templo en cuanto a su relación con el paisaje¹⁶¹².

El sentido de lo sagrado no nace del edificio en sí, sino de la relación que la construcción establece con el entorno. La parte más elevada del templo consiste en una caja translúcida de cristal, flanqueada por cuatro cruces. La creación de un lago artificial al que se tiene acceso por distintas pasarelas confieren al conjunto un *carácter misterioso* que se ve potenciado por el contraste entre el paisaje circundante y la geometría cúbica de los volúmenes que constituyen el conjunto del templo. La parte frontal de la iglesia es totalmente transparente, de tal modo que permite la visión de una gran cruz que, situada en el centro del lago artificial, se proyecta sobre el fondo del paisaje. De nuevo, asistimos a la



Tadao Ando. *Iglesia sobre el agua*. Vista exterior y vista desde el interior. 1991.

incorporación de la naturaleza misma como retablo. Espacio interior y exterior forman parte de un mismo ámbito sagrado que parece suprimir la circunscripción a unos límites precisos. Es significativo que el centro del misterio, en

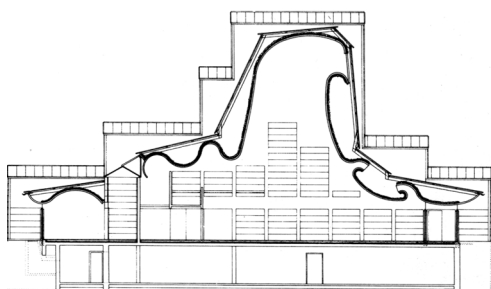
¹⁶¹⁰ Cf. GIL, PALOMA: "El culto de la modernidad. Templos del siglo XX", en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 20.

¹⁶¹¹ «Como he mencionado antes. En otro tiempo los hombres se dejaba llevar por la corriente de la naturaleza, en continuo cambio, creando un estilo arquitectónico abierto no solamente en la corriente de la naturaleza sino también en la corriente más dinámica de la ciudad. En medio de este espacio inestable y fugaz desde el punto de vista fenomenológico y relativo, también tenemos que descubrir un sistema que perdure mínimamente y tenemos que transformarlo en arquitectura». Cf. TOYO ITO: "La cortina del siglo XXI", en *Escritos*, p.79.

¹⁶¹² En su obra *El templo del siglo XX*, Paloma Gil analiza como el expresionismo arquitectónico conjugó, en la utilización del cristal en la construcción de los templos, el anhelo de abstracción con la expresión alegórica del silencio, el vacío, la contemplación... Muchos de estos proyectos no se llegaron a realizar pero constituyen un ejemplo de investigación arquitectónica que impulsó valores formales que posteriormente adquirirían un protagonismo clave en la articulación del espacio sagrado contemporáneo. Bruno Taut, Wenzel Hablik, Lionel Feiniger, Wassili Luckhardt, Frank Lloyd Wright constituyen ejemplos significativos de la investigación en torno al valor de la transparencia como expresión de lo sagrado. Cf. O.c., pp. 166 -183.

forma de cruz, en la que parece confluir el paisaje y el conjunto arquitectónico se encuentre fuera del edificio.

Además de la comunicación física explícita mediante muros transparentes o hendiduras, los templos en el siglo XX juegan con la indefinición del límite mural. Podemos hablar *del muro barroco* que en su ondulación sugiere una suerte de apertura hacia al exterior y una relación más íntima con el entorno. Como más arriba se ha indicado, uno de los grandes aportes de la filosofía dialógico existencial es que, en virtud del *encuentro*, el hombre puede establecer vínculos de unidad con la realidad circundante. Este *apertura existencial* permite que realidades *distintas, externas y distantes* al hombre puedan llegar a forma parte de su propia *intimidad*. De este modo, el hombre puede experimentar su existencia como ajustada o instalada en el mundo, precisamente porque es capaz de fundar vínculos que le permiten desarrollarse plenamente como persona. La arquitectura



Jørn Utzon. Iglesia de Bagsvaerd en
Copenhague. Alzado. 1973 -1976

sagrada interpreta este aspecto constitutivo de la existencia del ser personal, e intensifica en las fachadas la interacción de las fuerzas interiores y las exteriores. Son muchos los templos construidos en el siglo XX en los que la ondulación mural o de las cubiertas se hace con la intención estética de desdibujar los límites¹⁶¹³, huyendo de las geometrías euclídeas, precisamente porque son las que permiten limitar de un modo más explícito. Jørn Utzon,

arquitecto de la *Ópera de Sidney*, se inspiró en las caprichosas formas de las nubes para el diseño de la cubierta de la iglesia de *Bagsvaerd* en Copenhage (1973 – 1976). El repliegue de la cubierta de hormigón, con una marcada dirección vertical, unido al efecto lumínico, hacen imperceptibles las dimensiones y los límites reales del edificio. El edificio se encuentra dinamizado en una tensión de carácter expansivo, donde contrastan las líneas curvas y oblicuas de la parte superior con la rigidez geométrica de la parte inferior. Esto significa la recuperación del muro ondulado que dibuja un espacio abierto y cerrado al mismo tiempo, donde razón y sentimiento, pensamiento intuitivo y deductivo quedan perfectamente integrados, lo que supone la recuperación de una constante típica del barroco; el *espacio comprensivo*:

«El carácter comprensivo barroco puede interpretarse también como la síntesis de opuestos: espacios y masa, movimiento y quietud, estrechez y expansión, proximidad y distancia, vigor y

¹⁶¹³ «La arquitectura, como búsqueda de un orden en el espacio, pretende - en principio - escapar a la entropía, mantener las diferencias entre llenos y vacíos, entre unas cualidades espaciales y otras. Sin embargo, recientemente, como hemos señalado, asistimos en arquitectura a una creciente búsqueda del desorden, de la desintegración entrópica, de la eliminación de diferencias entre los espacios, de un desdibujamiento de los límites -incluso -de la disciplina, y entre naturaleza y artificio». Cf. PUERTA, ANTONIO: «Complejidad», en AAVV: *Diálogos entre - cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*, Fundación Instituto de las Artes, Madrid, 2001, p. 142.

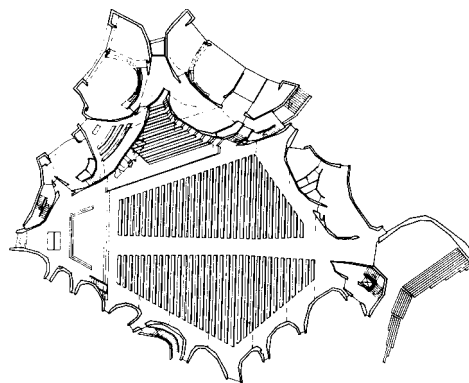
*gracia, grandiosidad y delicadeza, ilusión y realidad, obra del hombre y obra de la naturaleza».*¹⁶¹⁴

Más que de una comunicación interior – exterior, se trata de una asimilación arquitectónica de la naturaleza, tanto por la inclusión del paisaje como parte del conjunto arquitectónico, como por el carácter orgánico que asumen las formas arquitectónicas¹⁶¹⁵. Las referencias simbólicas y metafóricas se convierten en el tema central del templo. El interior de los muros de la *iglesia Kaleva* en Tempere (1959 –1966), de Reima Pietilä reconstruye la sensación de la luz que se filtra a través de los troncos de los árboles en un claro del bosque. La lectura filosófico – poética de esta metáfora visual entronca con toda una dialéctica del *habitar*:

*«La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal. Los hombres y los animales, las plantas y las cosas, nunca se dan ni se conocen como objetos inmutables para después proporcionarle un marco adecuado a ese templo que un buen día viene a sumarse a todo lo presente [...]. Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos».*¹⁶¹⁶



Reima Pietilä. Iglesia de Kaleva en Tempere. Vista interior y planta. 1959 -1966.



Son muchos los arquitectos - Frank Gehry (1929), Steven Holl (1947), Santiago Calatrava (1951), José María Rodríguez Pastrana (1952), Fernando Menis (1951), Efrén García Grinda (1966)...- que constituyen ejemplos contemporáneos de cómo la arquitectura trata de romper el constreñimiento de la forma cúbica, a la que la modernidad la había sometido. Esta recuperación se hace optando por las formas blandas, maleables, difusas que sugieren una continuidad espacial con el entorno natural¹⁶¹⁷. La arquitectura sagrada no es ajena a este proceso, e incorpora nuevas morfologías donde existe un predominio de la línea curva que

¹⁶¹⁴ Cf. NORBERG – SCHULZ: *Arquitectura occidental*, p. 167.

¹⁶¹⁵ «No conozco las reglas para construir correctamente una iglesia moderna. Pero se que en la buena arquitectura moderna los espacios interior y exterior forman una unión constructiva [...]. La iglesia es un fenómeno límite entre dos mundos». Cf. PIETILÄ, REIMA. Cit. por GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 224.

¹⁶¹⁶ HEIDEGGER, MARTÍN: "El origen de la obra de arte, en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 30. [Trad. Cast. H. Cortés y A. Leyte, Alianza].

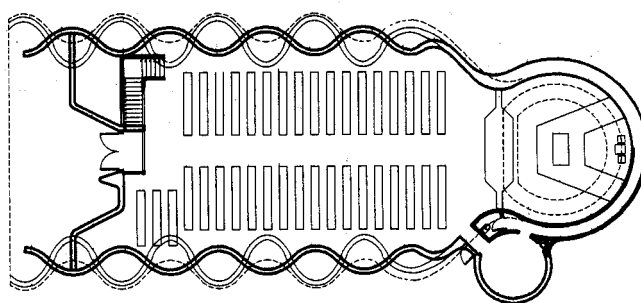
¹⁶¹⁷ Cf. PUERTA, ANTONIO: "Complejidad", en AAVV: *Diálogos entre – cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*, p. 137 – 142.

pretende resaltar la plasticidad y el carácter táctil de los espacios frente al dictado del ángulo recto de la modernidad. Esta reacción se produce como un intento de recuperar el espacio propio, aquel en el que el hombre concreto puede *reconocerse* y que la arquitectura moderna había homogenizado de un modo impersonal, abstrayéndolo geoméricamente. *Notre Dame de Haut* en Ronchamp (1950 – 1955), constituye un hito en la reacción frente al racionalismo geométrico de la modernidad¹⁶¹⁸. Además encontramos un templo, cuya lectura no se entiende sin su referencia directa al paisaje que le circunda¹⁶¹⁹.

La nueva iglesia de *San Juan de Avila* en Alcalá de Henares, construida por Carlos Clemente, Luis de la Hoz y el ingeniero Eladio Dieste constituye un ejemplo contemporáneo de *integración de contrarios* a través de la forma orgánica. Esta obra, Premio de la Bienal de Arquitectura Iberoamericana en 1998, recrea en su interior un ámbito de silencio y encuentro con el misterio, mientras que en el exterior parece convulsionarse en una lucha dinámica de *flexión y compresión*. A través de una serie de aberturas cuadradas y rectangulares, dispuestas asimétricamente en la parte superior de los muros laterales ondulados, se derrama una luz irregular que resalta las ondulaciones de la cubierta. Mientras la intensidad lumínica de la nave disminuye por la propia disposición de estas aberturas, la entrada de la iglesia y la zona principal del altar quedan inmersas en



Eladio Dieste. Iglesia de San Juan de Avila en Alcalá de Henares.
Fachada sur. 1998

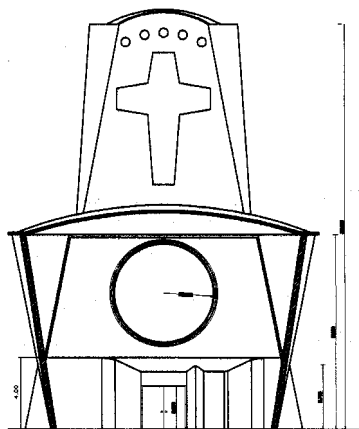


Eladio Dieste. Iglesia de San Juan de Avila en Alcalá de Henares.
Planta. 1998.

¹⁶¹⁸ Otros ejemplos los encontramos en la *Cripta de la Colina Guell* (1898 - 1916) y *La Sagrada Familia* de Antonio Gaudí, el proyecto de *la Casa de Culto* de Hermann Finsterlin en 1915, el proyecto para una catedral en una ciudad moderna de Max Taut (1921) o la *Casa de la Pasión* perteneciente a la serie de los *Diseños de la Resistencia* de Hans Scharoun (1945).

¹⁶¹⁹ «Consciente del privilegio que supone poder superar los condicionantes técnicos, imposibles para sus predecesores, se evade de la base esquemática del Movimiento Moderno y hace coincidir sabiamente en la mole construida sobre la colina de Ronchamp la solución a las necesidades funcionales con las sentimentales o las simbólicas». Cf. GIL, PALOMA: «El culto de la modernidad. Templos del siglo XX», p. 20 –21.

un haz de luz por la disposición de una vidriera –rosetón, obra de Carlos Muñoz Pablos¹⁶²⁰, y por un enorme lucernario, situado en la parte superior del altar. Este juego de luces y sombras, tan propio del barroco, queda intensificado por la irregularidad mural y por los matices que incorpora el ladrillo visto. El fino espesor de la cubierta (unos ocho centímetros) y de los muros (30 centímetros) es perceptible



Eladio. Dieste. Iglesia de San Juan de Ávila en Alcalá de Henares. Alzado principal oeste. 1998.

desde el exterior, lo que le confiere un carácter flexible y expansivo que contrasta con la rigidez estática de la fachada principal oeste. La tensión límite a la que se encuentran sometidos la curvatura de los muros contrasta con la robustez del espacio interior que parece plegarse hacia el altar como lugar de expresión del misterio. Asistimos a una integración ejemplar de modulación *intensiva* y *extensiva* del espacio sagrado. Al mismo tiempo que el edificio se abre hacia el exterior mediante el juego alveolado de sus muros, se pliega hacia el interior, aludiendo con la depauperación formal y el material desnudo a los espacios contemplativos del románico¹⁶²¹. Por otro lado, encontramos en este templo la integración de dos conceptos en apariencia antagónicos: el *arraigo* y lo *efímero*.

Cuando el obispo de Alcalá de Henares plantea la construcción de este templo, Dieste junto a Carlos Clemente y Juan de Dios de la Hoz eligen el ladrillo como material fundamental para la construcción del edificio. No se trata de una elección arbitraria, sino que obedece a una investigación profunda sobre la capacidad expresiva y *resonante* del material para el habitante concreto al que se destina el edificio:

*«El ladrillo ha ofrecido desde hace milenios una lógica constructiva y una brillante capacidad de industrialización en su fabricación y montaje (pueden los 500 Kilos por centímetro cuadrado), livianos, deformables, aislantes, con mano de obra poco especializada). En España desde los romanos, los árabes, su llegada a Hispanoamérica, constituyen hitos en la historia de la construcción y del arte».*¹⁶²²

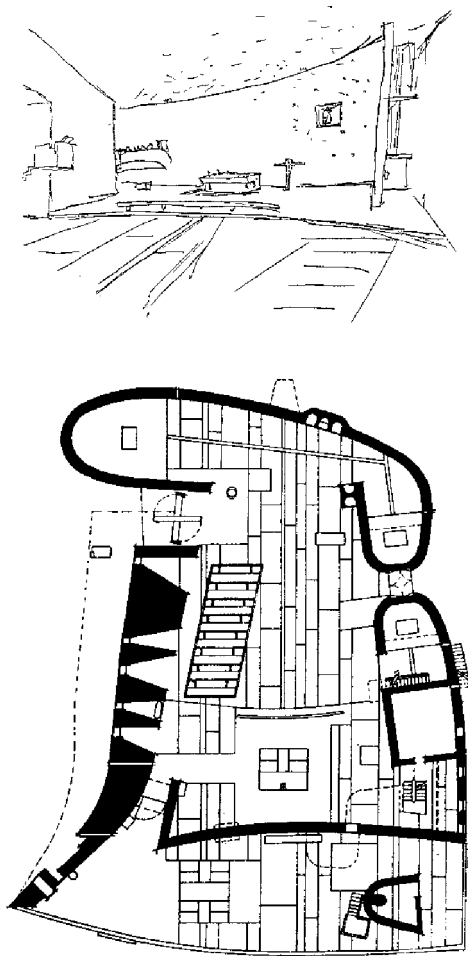
¹⁶²⁰ «El rosetón, de seis metros de diámetro, ha sido diseñado como una lente, convexa hacia el exterior y cóncava hacia el interior, de forma que pudiera absorber los empujes y succiones del aire y que además, al dar lugar a dos vidrieras distintas (una interior y otra exterior), produce un hermoso efecto de caleidoscopio según el espectador se desplaza por el interior de la iglesia». Cf. CLEMENTE, CARLOS; JUAN DE DIOS DE LA HOZ: "Iglesia de San Juan de Ávila en Alcalá de Henares, Dieste en España", en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998, p. 33.

¹⁶²¹ La ondulación mural es una técnica que acentúa la convergencia hacia el altar. Miguel Fisac utilizó este recurso, denominado por él "muro dinámico", en muchos de los proyectos realizados desde 1958. Entre estos proyectos cabe destacar: Capilla para un Instituto de Enseñanza Media en Málaga (1953), *Iglesia de San Florián* de Viena (1956), una iglesia en Ayamonte (1957), *Nuestra Señora de la Coronación* en Alava, proyecto de iglesia para los Misioneros del Espíritu Santo en Calahorra, Logroño (1961 –1963) y en el proyecto presentado para la *Parroquia de San Esteban* en Cuenca.

¹⁶²² *Ibid.*, p. 83.

El ladrillo se vincula con toda una tradición, al tiempo que entronca con la identidad cultural de una comunidad concreta. Sin embargo, el ladrillo, frente a la piedra, es expresión de lo efímero. El empleo de este material, unido al dinamismo extremo de los muros, apunta hacia la idea de tránsito que contrasta fuertemente con la quietud reposada del ámbito creado en el interior.

Dinamismo y quietud, cerramiento interior y despliegue externo, lo arraigado y lo efímero..., son pares de conceptos que se articulan en perfecta armonía en el ejemplo que acabamos de considerar y que son una constante en numerosos espacios sagrados construidos en nuestros días.



Le Corbusier. Nôtre Dame du Haut en Ronchamp. 1950 -1955. Vista hacia el altar y planta definitiva.

Capítulo 13: LOS NUEVOS MATERIALES Y POSIBILIDADES TÉCNICAS.

- Antecedentes

Al terminar la segunda guerra mundial, existían en Alemania cientos de iglesias parcial o totalmente destruidas. Esto se unía a la carencia de materiales adecuados para la reconstrucción de los antiguos templos. Tampoco había espacios de culto suficientes para albergar las celebraciones de las diferentes confesiones, por lo que se optó por compartir los espacios para las dos más representativas: católicos y protestantes. De este modo, se incorporan para la construcción de los templos elementos prefabricados y materiales que podíamos considerar reciclados. Todo ello, unido a la carencia de medios económicos, dio como resultado una arquitectura *austera y esencializada* que descubría dimensiones de belleza arquitectónica hasta entonces desconocidas¹⁶²³.

Estas formas y materiales quedaban dimensionados, ya que se utilizaban a la luz de las encíclicas pontificias, los congresos diocesanos, conferencias y exposiciones sobre arte sacro y los numerosos grupos de trabajo que se habían constituido para reflexionar sobre las nuevas formas. Siguiendo estos dictados se reconstruyeron aproximadamente unas 8000 iglesias del estado ruinoso en que se encontraban, lo que constituyó un campo con inmensas posibilidades de experimentación formal. Para la construcción de estos nuevos templos la *Comisión Litúrgica de la Conferencia episcopal de Fulda* en Alemania publicó un documento en el que recogía las orientaciones y directrices que debían guiar las nuevas construcciones. Este documento trataba de integrar varias vertientes que ya habían sido esbozadas en años anteriores: importancia del contenido teológico y litúrgico, economía de medios - lo que implica racionalidad y sencillez - incorporación de las nuevas técnicas y materiales con absoluta sinceridad expresiva. Por otro lado, este documento, de importancia capital para el posterior desarrollo arquitectónico del templo, incidía sobre la articulación de la forma desde la función de un modo orgánico:

«La celebración del sacrificio eucarístico requiere una distribución del espacio diferente de la de la administración de los sacramentos del bautismo y de la penitencia; a su vez, la administración de los sacramentos exige otra distinta de la predicación, y ésta pide una diferente de la del culto eucarístico; la del culto eucarístico no es igual a la de la devoción popular [...]. La tarea del constructor de

¹⁶²³ «Los aspectos artísticos se expresan en las proporciones de las cosas, a menudo incluso en las proporciones entre las cosas. Esencialmente son algo inmaterial, algo intelectual. Y por lo tanto independientes de la situación material de la época.

Es un tesoro, al que incluso una época materialmente pobre no necesita renunciar, ni puede incluso renunciar. A las pérdidas materiales no podemos querer añadirle una pérdida cultural.

La coacción a la simplicidad no significa una pobreza cultural, si nos esforzamos por capturar tanta belleza como nos sea posible». Cf. MIES VAN DER ROHE, LUDWIG: *Manuscrito del 17 de agosto de 1931*, conservado en el archivo Dirk Lohan, Chicago. Cit. en NEUMEYER, FRITZ: *La palabra sin artificio*, p. 471.

*una iglesia es encontrar una solución que satisfaga lo más perfectamente posible los diversos fines de la casa de Dios».*¹⁶²⁴

Auguste Perret (1874 – 1954), en Francia, había sido el precursor en la nueva concepción de los templos. En 1922 construyó la iglesia de *Notre – Dame de*



Auguste Perret. Iglesia de Notre Dame du Raincy. Cerca de París. 1924. El hormigón es visible en todas partes con la rudeza del encofrado. La ornamentación es muy escasa y el protagonismo lo cobra la estructura. Los muros están constituidos por elementos prefabricados de hormigón donde se insertan cristales coloreados.

Le Raincy, que aunque mantenía un esquema espacial basilical que posteriormente se abandonaría, ya se empleaba un lenguaje formal sumamente depurado y simplificado con la inclusión de soluciones técnicas precursoras del hormigón armado¹⁶²⁵. Otto Bartning había incorporado a la construcción de los templos estos materiales considerados “innobles”, buscando en la desnudez descarnada de los mismos la “*tensión expresiva*” a la que nos referíamos más arriba. Un buen ejemplo lo encontramos en la *StahlKirche* o “*Iglesia de acero*” con la que participó en 1928 en la exposición de la PRESSA. Este templo estaba constituido por una estructura de acero, cobre y cristal.

Domínikus Böhm (1880 – 1955) es sin duda el arquitecto católico que dio un impulso decidido a las nuevas formas arquitectónicas. El templo comienza a entenderse como una unidad orgánica que se despliega desde dentro hacia fuera,

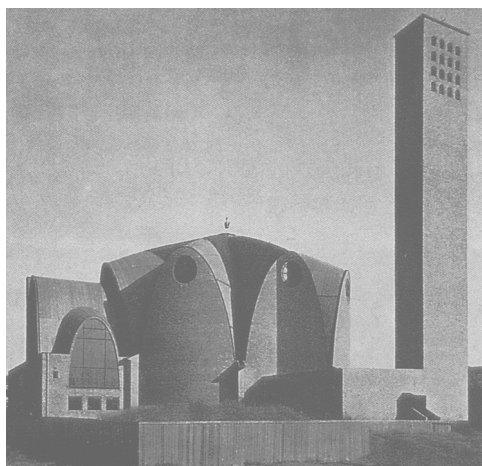
¹⁶²⁴ *Directrices para la construcción de iglesias según el espíritu de la liturgia Romana*, publicadas en 1947 por Theodor Klauser. Cf. PLAZAOLA JUAN: *El arte sacro actual*, p. 569.

¹⁶²⁵ «De los grandes maestros, el americano Wright y el francés Perret, considerados como los “líderes de la primera generación, Frank Lloyd Wright (1869 – 1959) construyó, ya en 1906, la capilla de la iglesia Unitaria de Oak Park (Illinois), toda de hormigón con un revestimiento de canto rodado. Pero es el arquitecto Perret quien debe ser considerado, por la amplitud y complejidad del plan, como el autor de la “primera iglesia moderna”, si por modernidad entendemos la decidida adopción y utilización de los materiales modernos conforme a la lógica». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 931.

de tal modo que los espacios se diferencian e interrelacionan en una unidad estructural que se constituye desde lo funcional. Tal como escribe Juan Plazaola:

*«La visibilidad y la primacía dada al altar, y el ensanchamiento del espacio destinado a la comunidad en la parte más próxima al santuario, son valores a los que difícilmente renunciará en adelante la arquitectura sagrada».*¹⁶²⁶

Técnicamente, D. Böhm fue el primero en incorporar la utilización de formas parabólicas en las cubiertas¹⁶²⁷. En un principio, a pesar de la elasticidad y flexibilidad que ofrecía el cemento para la utilización de los arcos parabólicos, las formas de los primeros templos de D. Böhm - *St. Benedikt de Vaals* (1921 -23), *iglesia de Frielingsdorf* (1927 -28), *Cristo Rey de Mainz -Bischofsheim* (1926)... - estaban impregnadas de un *goticismo expresionista*¹⁶²⁸. En cuanto a la utilización de las bóvedas parabólicas, cabe destacar la *iglesia de Cristo - Rey* en Maguncia (1926) por lo novedoso de su forma para la época. Esta iglesia de planta cuadrada está cubierta por un bóveda, cuyo recorrido se inicia desde el mismo suelo. Pero la ruptura definitiva con las antiguas formas la realiza Böhm en 1932 con la construcción de la iglesia de *San Engelberto* en Colonia - Riehl. En esta construcción se integra la utilización de los arcos parabólicos con una planta circular a la que van anexos dos rectángulos destinados al santuario y a las capillas para el culto en días no festivos.



Dominikus Böhm. San Engelberto en Colonia - Riehl. Vista exterior. 1932.

Las formas parabólicas recogen el simbolismo de la iglesia como tienda de campaña, donde la comunidad se congrega en torno al misterio del sacrificio¹⁶²⁹. Estas formas son acordes a las preocupaciones del movimiento litúrgico que pretendía rescatar el carácter de asamblea comunitaria que caracterizaba los primeros cultos cristianos¹⁶³⁰.

¹⁶²⁶ Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y Sentido del arte cristiano*, p. 934.

¹⁶²⁷ «Su libre interpretación de la arquitectura ojival estuvo en parte ligada al uso del hormigón, que ya durante los años veinte había demostrado sus posibilidades en la construcción de arcos y bóvedas [...]. Böhm construyó, entre otros, los templos de San Juan en Neu Ulm (1914-1916), la ampliación de la abadía benedictina de Vaals, o los proyectos de la Christkönig en Mainz (1926) y San Apolinar en Frielingsdorf (1926 -27), cerca de Colonia. En todos ellos jugó un papel fundamental la idea de espacio longitudinal tendente a la expresividad mediante una cuidada integración de las bóvedas y las estructuras sustentantes». Cf. GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 33.

¹⁶²⁸ Ibid.

¹⁶²⁹ Giovanni Michelucci construirá entre 1960 y 1964 el *Templo de San Juan Bautista* cercano a Florencia y colindante con la autopista que une el norte y el sur de Italia, el cual constituye «una gran tienda de campaña petrificada». Ibid., p. 214.

¹⁶³⁰ «En esta perspectiva, la iglesia ya no evoca la ciudad celeste o el palacio en que Dios habita y al que se dirige la comunidad de los elegidos; la tienda evoca la benignidad de un Dios trashumante, que quiso conocer la

La utilización de nuevos materiales como el cemento, el hormigón, el acero, cristal... suponía un ahorro considerable en la edificación, al tiempo que permitía la posibilidad de experimentación formal con formas hasta el momento imposibles. D. Böhm, sensible a las posibilidades expresivas de los nuevos materiales, introduce soluciones técnicas desconocidas para la época. De este modo, en *San Apollinaris* en Friedlingsorf Land, el cerramiento del edificio por el este se produce mediante una vidriera laminada. La tradición y la innovación técnica quedan perfectamente integradas en un plan de conjunto organizado.

En esta misma línea, en 1928, en la capilla de la *Inmaculada*, presentada en la exposición de la PRESSA, el espacio quedaba subdividido y organizado utilizando un material nuevo para la época, *luna pulida*. El hormigón comienza a utilizarse sin ningún prejuicio y son numerosas las construcciones en las que es el elemento definitorio. Cabe destacar la *Basilica de San Pío X* (1954 –1958), en Lourdes, construida enteramente en hormigón y cemento visto, lo que unido a sus grandes dimensiones (capacidad para 22.000 personas) la confiere una aire austero pero sublime. Es importante destacar la colaboración en el diseño del arquitecto y Freyssinet como ingeniero como prueba de la estrecha relación que se había instaurado entre la funcionalidad de los espacios industriales y la nueva arquitectura.

No hay que olvidar que la *Bauhaus* (Weimar, 1919), como Escuela de Artes promovía el funcionalismo, el racionalismo y la pureza formal como máximos exponentes de lo que debía ser la arquitectura¹⁶³¹. La geometrización y la pureza de formas obedece sin duda al anhelo por un orden cristalino y trascendente que se encuentra por encima de lo contingente¹⁶³². El racionalismo de Gropius y Mies van der Rohe se deja sentir en las iglesias construidas por Gottfried Böhm (1920), hijo de Dominikus, como son *San Cristobal* de Oldenburg, *Santa Ana* de Colonia o *Santa Teresa* de Mülheim, donde se integra la rigidez de líneas con la expresividad de la luz¹⁶³³.

*vida del hombre peregrino; no expresa la transmutación ascensional de los siervos, sino la "condescendencia" del Señor que los acompaña a su destierro [...]. Una tienda de campaña podría expresar lo desmontable y pasajero de nuestra vida militante, envolviéndola al mismo tiempo en un resplandor de gloria futura y en una añoranza arrebatada de patria eterna».*Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 124.

¹⁶³¹ «El sueño original, defendido por el propio Gropius en los primeros años, de construir una catedral del futuro, una gran obra artística total, que irradiaría su plenitud de luz incluso en las cosas más pequeñas de la vida cotidiana, acabaría cediendo el paso a los nuevos mitos de la vanguardia constructivista, neoplástica y racionalista. Temas como el de la unidad del arte y técnica o el de la muerte del arte comenzaban a ocupar el lugar del expresionismo».Cf. RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN: *La arquitectura del siglo XX*, Historia 16, Madrid, 1989, p. 74

¹⁶³² «La Bauhaus proporciona precisamente un ejemplo particularmente claro de la contraposición entre el caos y la angustia, y la abstracción, en el emblema que, desde su nacimiento, se convierte en signo distinto: la catedral gótica. Las figuraciones cúbicas de Halle están presentes en el grabado de la catedral gótica de Fieninger que preside el primer programa de la Bauhaus y con él un pedazo de utopía espiritual gótica, claridad, elevación, geometría y transparencia lógica, estricta racionalidad de las formas y trascendencia. La Bauhaus como catedral del socialismo y del futuro cerraba así las puertas a la destrucción y el principio del mal». Cf. SUBIRATS, EDUARDO: *La flor y el cristal*, p. 101.

¹⁶³³ «La importancia de las leyes de la geometría potencia que la forma coincida con la estructura. Ya lo expresaron en sus escritos y obras Mies van der Rohe y Louis Kahn. Con less is more es posible alcanzar una

Paulatinamente, los templos se deshacen de la carga retórica del pasado y comienzan a adquirir formas más próximas a lo industrial. Ejemplos significativos son los citados templos de R. Schwarz¹⁶³⁴, la catedral de *Giuseppe Terragni* (1932), construida enteramente de hormigón, y semejante a un hangar; la capilla en el camino de Santiago de Sáenz de Oíza y José Luis Román (1954), que recuerda a un transformador eléctrico; el templo del barrio de Bagsvaerd en Copenhage, de Jørn Utzon (1976), con forma de granero, el proyecto de la capilla bar -futurista (1920) y el proyecto de Nuestra Señora del Faro (1931) de Alberto Sartoris, el templo de San Juan al borde de la autopista de Giovanni Michelutti que recuerda una tienda de campaña... Las siguientes palabras de Miguel Fisac arrojan algo de luz sobre el problema que se plantea:

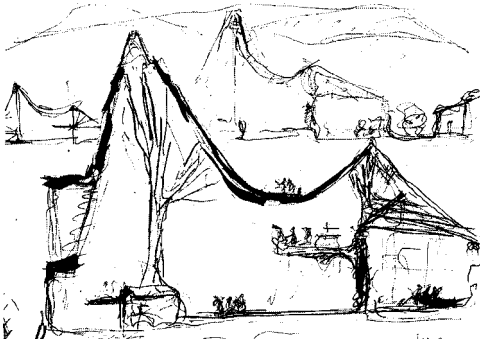
*«Debemos aceptar que la iglesia se parezca a una fábrica o a un cine, porque una fábrica o el cine no tienen por qué ser a la fuerza lugares de perdición, y es más natural que una iglesia de 1956 se parezca a ellos que a un palacio florentino del renacimiento, del mismo modo que una iglesia gótica del siglo XI tiene el mismo aire que cualquier construcción civil de su época [...]. La arquitectura actual, como ninguna otra, puede expresar con sinceridad y posibilidades constructivas el carácter de la obra».*¹⁶³⁵

nueva monumentalidad que "pueda definirse como la cualidad espiritual inherente a una estructura que transmite la sensación de su eternidad, de que no se le puede añadir o cambiar nada". Con Mies y con Louis Kahn se pone en juego la estructura, entendida no como aparato estético constructivo, sino como razón oculta y profunda del fenómeno arquitectónico». Cf. MONTANER, JOSEP MARIA: "Más allá del minimalismo", en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 198.

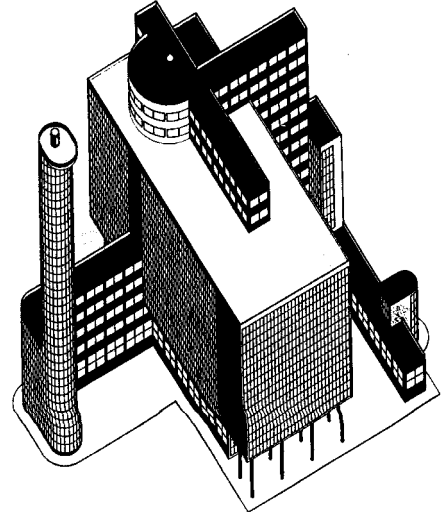
¹⁶³⁴ «Se ha identificado esta construcción con una fábrica. Si es cierta esta similitud, no ha estado en mi intención provocarla, aunque sea lógico que en épocas oscuras se produzca una intrusión de la construcción del templo en la industria y en los dominios que no le sean competentes». Cf. SCHWARZ, RUDOLF: *Kirchenbau*, Fh. Kerle, Verlag, 1960, p. 24.

¹⁶³⁵ Cf. FISAC, MIGUEL: "¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?", en *Revista de Arquitectura*, septiembre, 1957, p.25.

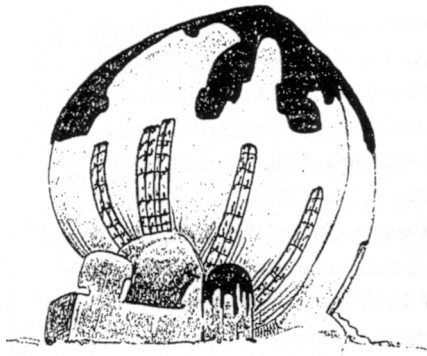
Algunos ejemplos de diseños de templos que buscaban deshacerse de la
carga retórica del pasado



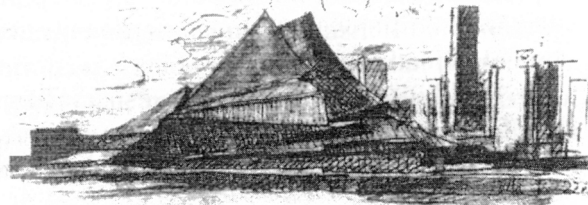
*Giovanni Michelucci. Templo de San Juan Bautista, cerca de
Florencia. Sección. 1960 -1964.*



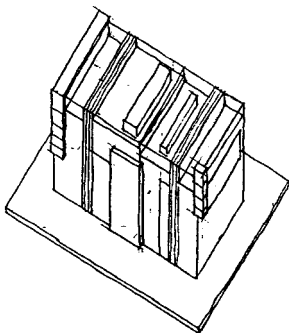
Alberto Sartoris. Nuestra Señora del Faro. 1931



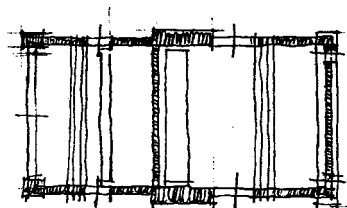
Hermann Fisterlin. Casa de Culto. 1915.



*Max Taut. Proyecto para catedral en una ciudad moderna.
1921.*



*Alberto Sartoris. Capilla -
bar futurista. 1920.*



- Constante arquitectónica: Sinceridad en el empleo de los materiales. La sobriedad.

*«Precisamente las cosas evidentes,
los actos cotidianos albergan lo más
profundo. En lo más sencillo se
esconde el mayor misterio».*¹⁶³⁶

La Bauhaus supuso una unión entre ética y estética en la década de los años veinte. En el arte y la arquitectura moderna, a pesar de que John Ruskin lo había expuesto con anterioridad¹⁶³⁷, comenzó a hablarse abiertamente de la *sinceridad* en el uso de los materiales y de la arquitectura *honesta* que debía mostrar la desnudez de sus estructuras. Como anteriormente se ha señalado, la obra de Adolf Loos, *Ornamento y delito* exponía de modo explícito la inmoralidad que suponía el ornamento. Esto supuso incluso el rechazo del color en la construcción de edificios, lo que dio como resultado la proliferación de enormes moles de hormigón, hierro y cristal que mostraban la desnudez de sus estructuras.

Esto implica que en la nueva arquitectura ya no tiene sentido la tradicional distinción entre materiales nobles e innobles. La nueva sensibilidad del arte contemporáneo ha descubierto la *capacidad locuente* de la materia como medio de expresión y de remisión hacia "algo otro" más allá de la superficie sensible¹⁶³⁸. La *sinceridad* en el empleo de los materiales exige un *respeto ontológico* hacia la constitución originaria de los mismos. Este respeto exige fidelidad a esa materia que se revela inexpresiva cuando es sometida a posibles adulteraciones o adimentos, impidiendo el despliegue de su capacidad expresiva¹⁶³⁹. Esta nueva sensibilidad queda patente en las siguientes palabras del escultor H. Moore:

*«Cuando se trabaja por primera vez directamente sobre una
materia dura y quebradiza como la piedra, la falta de experiencia y
el gran respeto por la materia, el temor a maltratarla, incitan
demasiado a menudo a practicar un modelo superficial, desprovisto
de potencia escultórica.*

*Pero al adquirir experiencia, la obra final puede mantenerse en los
límites de la materia – es decir, sin debilitar su estructura natural -, y
transformar, sin embargo, una masa inerte en una composición que
tiene una existencia plástica plena, con masas de dimensiones y
secciones diversas, unidas por una relación especial».*¹⁶⁴⁰

¹⁶³⁶ Cf. GUARDINI, ROMANO: *Von heiligen Zeichen*, Wuzburgo, 1922, p. 34

¹⁶³⁷ Cf. *Las siete lámparas de la arquitectura*, o.c.

¹⁶³⁸ «La liturgia católica es la liturgia de la Palabra encarnada, encarnada hacia la resurrección. Y es, como habíamos visto, liturgia cósmica. Por tanto, es evidente que en ella no sólo desempeñan un papel esencial el cuerpo humano y los signos del cosmos: también la materia de este mundo forma parte de ella». Cf. RATZINGER, JOSEPH: *El espíritu de la Liturgia. Una introducción*, p. 246.

¹⁶³⁹ Existe un gran número de templos en los comienzos de la renovación de la arquitectura sagrada en el siglo XX que muestran, debido en gran parte a las posibilidades técnicas que brindaba el hormigón, la osatura descarnada del edificio en un alarde de "sinceridad" estructural. Entre algunos ejemplos cabe destacar: *Santa Teresa* (1926), construido por A. Perret, *San Antonio* en Basilea de Karl Moser (1926 -1927), *San Francisco* en Rheydt - Geniken (1930) y el templo para Osnabrück - Schinkel (1932), construidos por Dominikus Böhm.

¹⁶⁴⁰ Cf. MOORE, H., en FRIEDENTHAL, R.: *Cartas de grandes artistas*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1967, pp. 250 – 251. [Trad. Cast. J. Barnat. Casa i Val].

La materia constituye un nivel ineludible en la obra de arte que, al integrarse con otros niveles, adquiere un *poder ontológico* que exige ser respetado¹⁶⁴¹. En esta articulación no tiene sentido, por tanto, distinguir entre materiales nobles e innobles. La distinción apuntará más bien a la capacidad expresiva que tenga el material al entrar en el contexto del juego creador. Este aspecto cobra una especial importancia durante el proceso creador, eminentemente dialógico, en que el artista establece unas condiciones a partir de las cuales el poder expresivo de la materia se despliega, al tiempo que ésta renueva y modifica las condiciones previas establecidas por el artista. Este juego creador se realiza a la luz de unas reglas prefijadas en una doble dirección: las que trata de establecer el artista en el proceso creador y las que constitutivamente forman parte del material. Éste – hormigón, hierro, piedra... – posee una capacidad de despliegue expresivo que no admite ser forzada. Experimentos formales en los que el hormigón imita la piedra, el hierro a la madera..., adquieren una mudez que les imposibilita mantener ningún tipo de tensión expresiva:

*«La forma estética consiste esencialmente en ser expresión. La fealdad, por tanto, ha de ser considerada como el malogro de la expresión; equivale a inexpressividad. Cuando sobre los rasgos de una obra de arte cualquiera sorprendemos el estigma de la fealdad, ello quiere decir que nos hallamos ante un producto fracasado, estéticamente abortado».*¹⁶⁴²

La materia, por ser *vehículo de expresión*, se encuentra en el límite del acontecer. La materia descarnada se convierte, según expresión de E. Trías, en *lugar fronterizo* que, por su poder ontológico de remisión, permite asomarse al misterio del ser:

*«Ese ser de frontera es, de hecho, un existir fronterizo que se revela como un acontecer. Tal acontecer es el acontecer sym-bólico como tal. En ese acontecer el testigo y la presencia-ausencia de lo sagrado comparecen como una única identidad fronteriza, como el ser fronterizo mismo, como el genuino ser del límite. Uno y otro se convierten en su reciprocidad en un mismo acontecer en la frontera que desborda y trasciende el concepto y la categoría que de ello pueda formarse».*¹⁶⁴³

Zubiri aporta una diferencia clave para el tema que aquí se está planteando. En su obra *Sobre la esencia*, el filósofo español trató de demostrar que la realidad no es “*en sí*”, ni “*para sí*”, ni “*en mí*”, sino que es “*de suyo*”. Posteriormente, en su obra *Estructura dinámica de la realidad*, de modo complementario, afirma que la realidad “*da de sí*”. En esta obra afirma que la *realidad* es un *modo de ser*. De este

¹⁶⁴¹ «Para que la arquitectura sea de veras construida, los materiales no deben usarse sin un profundo respeto a su esencia, y consiguientemente a sus posibilidades». Cf. DIESTE, ELADIO, en CLEMENTE, CARLOS; DE LA HOZ, JUAN DE DIOS: “Iglesia de San Juan de Avila en Alcalá de Henares, Dieste en España”, en *Ars Sacra*, nº 7, 1998, p. 12.

¹⁶⁴² Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F.: *La indignidad en el arte sacro*, p. 22.

¹⁶⁴³ EUGENIO TRÍAS: *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994, p. 355.

modo, distingue entre realidad y ser. La realidad vendría dada por la suma de los caracteres. En cambio el ser de la realidad se constituye como actualidad en *respectividad* con otras cosas. Para Zubiri, el ser está montado sobre la realidad:

*«No confundamos la realidad férrea con ser hierro, que precisamente es lo que se discute. Si a la pregunta qué es hierro, se contesta enumerando los caracteres del hierro, se tiene la realidad llamada hierro, pero todavía no se ha comenzado a tener el ser; una cosa es hierro, y otra que el hierro sea. Y, sin embargo, de alguna manera el hierro tiene un ser sustantivo».*¹⁶⁴⁴

La realidad se nos presenta como algo más que mero estímulo. Esto significa que las cosas se nos presentan como realidades, como son en sí mismas, en acepción de Zubiri, *“de suyo”*:

*«El momento del de suyo absorbe unitariamente la esencia y la existencia, y en esta absorción previa es en aquello que a mi modo de ver, se constituye lo real en tanto real».*¹⁶⁴⁵

El *“de suyo”* de las cosas se fundamenta en la respectividad de lo real, es decir, cada cosa es *respectivamente* con todo lo demás:

*«Hay este carácter del de suyo en el cual, y dentro del cual, tienen que inscribirse tanto la esencia como la existencia de las cosas para que puedan llamarse realidades. Dicho de otro ángulo, las cosas son de suyo respectivas. Cada una está intrínsecamente y formalmente vertido de suyo a los demás».*¹⁶⁴⁶

La *respectividad* no es una cualidad que se añade a las cosas, sino que forma parte constitutiva de las mismas. Merced a la respectividad, las cosas constituyen un mundo. Por tanto, las cosas se muestran como *intrínsecamente respectivas*. El carácter respectivo que poseen las cosas hace que la realidad se nos presente en un triple momento de *ultimidad, posibilitación e imposición*, es decir, se nos presenta como dominante¹⁶⁴⁷. Esto es lo que Zubiri denomina el *poder de lo real*. Al poder de lo real como *impelente, posibilitante y último*¹⁶⁴⁸ es lo que Zubiri denomina *deidad*. En este contexto discursivo, la deidad no se entiende como algo separado de las cosas o como una abstracción, más bien se trata de una condición que intrínsecamente poseen las cosas, lo que las hace trascendentes en sí mismas, dotadas de un *dinamismo de expansión interno*:

¹⁶⁴⁴ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Estructura dinámica de la realidad*, Alianza Editorial, 1989, p. 25.

¹⁶⁴⁵ Ibid., p. 30.

¹⁶⁴⁶ Ibid., p. 58.

¹⁶⁴⁷ Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema teológico del hombre*, en AAVV: *Teología y mundo contemporáneo. Homenaje a Karl Rahner en su 70 cumpleaños*, Editado por A. Vargas – Machuca, Universidad Pontificia Comillas y Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975, p. 58.

¹⁶⁴⁸ «En cuanto el poder de la deidad es último, es un poder que reposa sobre sí mismo. Esto está en la estructura misma de la religión [...]. En segundo lugar, como poder posibilitante, la poderosidad es una fuente de posibilidades distintas que el hombre tiene para realizarse [...]. Y, en tercer lugar, en cuanto al poder e la deidad es un poder imponente, el hombre no hace sino acatarlo». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema filosófico de la historia de las religiones*, Alianza editorial, Madrid, 1993, p. 56.

*«Precisamente porque el poder de la deidad no es una abstracción, sino algo insito en las cosas, por lo que éstas tienen de reales, no cabe duda de que la realidad misma estará afectada, no en su abstracción, sino en su realidad por lo que las cosas son y, a su vez, lo que las cosas son estará modulado por la trascendentalidad concreta de la realidad».*¹⁶⁴⁹

Debido a esta estructura constitucional, la realidad no consiste en una serie de notas *«cualitativamente poseídas por ella»*¹⁶⁵⁰, sino que tiene la posibilidad de *«dar de sí»*¹⁶⁵¹. Esto significa una apertura radical hacia el ser de las cosas que hace trascender su realidad más allá de una simple suma de notas sensibles. Nos encontramos con la idea de la materia constitutivamente en expansión, alumbrando y abriendo nuevas posibilidades de ser. En gran medida, este aspecto es el que nos permite hablar de la *materia locuente*:

*«No es evidente que haya un “es” puro y abstracto que sea “uno”. Por ello, la dialéctica del ser no es una simple aplicación ni una ampliación de una idea del ser a diversas regiones de entes, sino una progresiva constitución del ámbito mismo del ser, posibilitada, a su vez, por el progresivo descubrimiento de nuevos objetos o regiones que obligan a rehacer ab initio el sentido mismo del ser, conservándolo, pero absorbiéndolo en una unidad superior».*¹⁶⁵²

Lo interesante del planteamiento zubiriano es que estas dimensiones de las que habla – *deidad, poder de lo real, ultimidad...* –, pertenecen a la realidad misma, no son creación de la subjetividad o una proyección espiritual trascendente, sino que constituyen una *condición* de la realidad misma. Esta aproximación hacia el carácter de lo real confiere a la materia un *poder de vibración interno* sumamente sugerente en la creación artística. Los arquitectos, precursores del nuevo movimiento, comprendieron rápidamente esta dialéctica en la que la materia se hace *locuente*. La existencia en la materia de una capacidad interna de vibración remite hacia el *misterio*. Zubiri, como hemos visto, nos hablará de la *deidad* como ese carácter último de lo real que remite hacia el fundamento como *enigma*¹⁶⁵³. La deidad no se encuentra separada de las cosas, y por lo tanto el hombre no añade este carácter, sino que lo actualiza en forma de realidad. Sin embargo, la deidad no se identifica con la realidad, sino que debe ser actualizada.

De este modo, Zubiri se refiere a dos vertientes de las realidades según la deidad quede actualizada o no. Estas dos vertientes de la realidad constituirían dos aspectos: lo *sagrado* y lo *profano*. No constituyen dos tipos de objetos diferentes,

¹⁶⁴⁹ Cf. MARTÍNEZ SANTAMARIA, CEFERINO: *El hombre y Dios en Xavier Zubiri*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, p. 80

¹⁶⁵⁰ Ibid., p.61

¹⁶⁵¹ Ibid.

¹⁶⁵² Cf. ZUBIRI, XAVIER: *Naturaleza, Historia y Dios*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, 9ª Ed., p. 438.

¹⁶⁵³ «Ignoramos aún si se trata de un simple carácter o de algo que es una realidad en y por sí misma. Lo único que sabemos es que vistas en deidad, las cosas nos aparecen como reflejando ese carácter y reflejándose ellas en él. Esto es justo lo que constituye el “enigma” (ainyigma). Y por serlo, la deidad fuerza a la inteligencia a un estado ulterior: a saber que es la deidad». Ibid., p. 412.

sino dos dimensiones de la realidad. Lo profano será la consideración de los objetos como *nuda realidad*. En cambio lo sagrado consistirá en la actualización de los objetos con su carácter interno de deidad, es decir, como religados al carácter último y fundante¹⁶⁵⁴. El carácter de religación es lo que le confiere a los objetos su carácter sagrado. Por tanto, la distinción no consistirá, como ocurre en M. Eliade, en regiones de la realidad diferenciadas –*sagrado y profano* –, sino más bien en dos dimensiones de lo real – *profano y religioso* –, ya que lo sagrado consiste en estar constitucionalmente religado al *poder de lo real*¹⁶⁵⁵. Zubiri insistirá en que todos los objetos poseen esa dimensión de deidad; otra cuestión es que sea *actualizada*. La estructura de la religación hace que le hombre se encuentre *vertido* hacia el *enigma*.

Cuando observamos a la luz de este planteamiento los materiales que se movilizan en la creación artística, independientemente de su naturaleza –vidrio, cemento, alambre, piedra..., aparecen *dimensionados*. Al hilo de la argumentación de Zubiri, podríamos añadir que en el contexto de la creación artística, la dimensión religada, y por tanto sagrada, de la materia queda actualizada. Si se prescinde de esta dimensión, lo que queda son ejercicios de esteticismo y no verdadera creación artística. El artista será aquel que despliegue la *capacidad locuente de la materia* desde su *dimensión religada*. En este sentido, se abren dos vías de experimentación formal: *centrífuga y centrípeta*. Ambas consistirán en una búsqueda permanente de nuevos modos de actualización de la realidad. La diferencia radica en el modo y lugar donde se desarrolla esa búsqueda. La primera vía desarrolla los procesos en el *límite*, intentando traspasarlos constantemente por vía de ruptura, innovación y con un claro carácter beligerante. En esta línea se situarían muchos de los experimentos formales definitorios de las vanguardias históricas. Sin embargo, la segunda vía consiste en un proceso de introversión que trata de desplegar al máximo las posibilidades de las regiones de la realidad ya *exploradas*. Ambas vías exigen un diálogo respetuoso con el material, en el cual se actualizan y alumbran nuevas posibilidades de ser. Sirvan como ejemplo las siguientes palabras de Oteiza:

«La arcilla es el adecuado elemento para la experimentación en las manos del estudioso, con ella se confeccionan abstractas composiciones, se buscan los ritmos, las proporciones, lo geométrico dejarlo mover por lo intuitivo, en lo abstracto está el esqueleto de la figura, la vida interior, lo afectuoso, el recato, el dominio, la violencia, la aventura, todo. En esos ejercicios se van descubriendo esas sentimentalidades, se está en la reflexión y encontrando, se van sintiendo en cercanía las

¹⁶⁵⁴ «Ahora bien, esto quiere decir que entre las cosas vistas desde la perspectiva de la deidad y las cosas vistas en tanto que *nuda realidad* hay una cierta diferencia, pero una diferencia que no es nunca separación. No se trata de dos órdenes de cosas, sino de dos dimensiones –por así decirlo- de todas las cosas. En la medida en que son *nuda realidad*, es justamente lo que llamamos profano. En la medida en que son precisamente un momento interno de la deidad que en ellas consiste y transcurre, son precisamente lo que llamamos lo religioso, en el sentido de religación, no en sentido de religión positiva». Cf. ZUBIRI, XAVIER: *El problema filosófico de la historia de las religiones*, p. 58

¹⁶⁵⁵ «Religión no es actitud ante lo “sagrado”, como se repite hoy monótonamente. Todo lo religioso es ciertamente sagrado, pero es sagrado por ser religioso, no es religioso por ser sagrado». Cf. *El problema teológico del hombre*, en VARIOS: *Teología y mundo contemporáneo. Homenaje a Karl Rahner en su 70 cumpleaños*, pp. 61 -62

distintas expresiones, y nacen las sugerencias, unas te llevan a otras.

*La arcilla es el material para caminar en el descubrimiento y hasta posiblemente aparezca lo inédito».*¹⁶⁵⁶

La depauperación formal, en el contexto artístico, parece afirmar la idea del enigma como lo inefable a lo que la materia se encuentra vertida en su apertura constitucional. En esta línea, F. Pérez Gutiérrez, en su citada obra, *La indignidad del arte sacro*, defiende la tesis de que el espectáculo va en detrimento del misterio. Cuanto más se depuran las formas y más se prescinde de lo superficial, se crea un ámbito más propicio para la vivencia del misterio, mientras que la *necesidad de ver* que implica el espectáculo hace desaparecer lo misterioso¹⁶⁵⁷. La voluntad de conseguir la máxima expresión con los mínimos medios es una constante que incorporan numerosos arquitectos contemporáneos. Tadao Ando (1941) concibe el edificio desde la relación que establece con el lugar, pero al tiempo juega con el hormigón, un material tosco en apariencia del que consigue extraer múltiples matices expresivos: fragilidad, suavidad, luminosidad... Otro ejemplo son los experimentos formales de Francesco Venezia (1944) en los que renuncia a lo accesorio potenciado el poder expresivo de las texturas y lo tectónico. En esta misma línea Eduardo Souto Moura (1981 -1989) continúa con la línea de Gottfried Semper, Adolf Loos y Mies van der Rohe, donde los materiales -piedra, madera, ladrillo...- se muestran de un modo descarnado sin renunciar a sus propias características. Los edificios geométricos de hormigón de Paulo Mendes da Rocha (1928), la tendencia minimalista de los arquitectos suizos Jacques Herzog (1950) y Pierre de Meuron (1950), la intencionada austeridad y simplicidad de Antoine Predock, Carlos Jiménez o Ricardo Legorreta son algunos de los ejemplos entre otros muchos que se podrían añadir como búsqueda de un minimalismo que trata de trascender los medios sensibles a favor de la transparencia y la inmaterialidad¹⁶⁵⁸.

¹⁶⁵⁶ Cf. "Experiencia religiosa y creación artística", en *Artes plásticas: experiencia y transmisión de lo sagrado*. II Curso de Arte Sacro Fundación Félix Granda. Octubre 2000, Fundación Félix Granda – Fundación Universitaria San Pablo CEU – Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 130.

¹⁶⁵⁷ «La historia del arte sagrado en todas sus formas presentará un claro diagrama de esta tirantez. Los instantes de plenitud y autenticidad coincidirán siempre con coyunturas favorables al tirón de lo misterioso [...]. Y tras los cortos instantes de plenitud, es perceptible en cada caso la prolongada curva descendente de degeneración, promovida por la "ciega" necesidad de "ver" a todo trance, de alimentar la sensibilidad desordenadamente, que late en la colectividad, en el pueblo. El espectáculo se desarrolla a expensas del misterio, se lo devora después de haberlo "esperado", lo pierde de vista a fuerza de hacerlo visible». Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F.: *La indignidad en el arte sacro*, p. 38.

¹⁶⁵⁸ Cf. MONTANER, JOSEP MARIA: "Más allá del minimalismo", en *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 181 -207.

Capítulo 14: LA PROGRESIVA ABSTRACCIÓN. LOS ESPACIOS DIÁFANOS.

- Antecedentes

El nuevo movimiento arquitectónico se caracterizaba por una pureza formal y esencialidad en sus formas que se traducían en ocasiones en grandes espacios geométricos y funcionales, comparables a las estructuras diseñadas para las fábricas. Es importante reseñar como Behrens inició toda una investigación formal encaminada a la consecución de una pureza formal mediante el uso de la geometría. Este arquitecto, profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Düsseldorf diseñó un templo protestante en Hagen de base octogonal de suma simplicidad formal que quiere dar expresión a «*sistema organizativo basado en proporciones exactas*»¹⁶⁵⁹. En este templo la geometría constituye la generatriz del templo. Rudolf Schwarz (1897 – 1961) construyó junto a Hans Schwippert, como ya se ha indicado, la iglesia del *Corpus Christi* en Aquisgrán – Rothe Erde. Este edificio constituye otro punto de referencia clave para la comprensión de la arquitectura posterior, ya que instaura la idea del *edificio - cajón*, concepción arquitectónica que se incorporará en no pocas ocasiones a los programas edilicios¹⁶⁶⁰. Este edificio, construido en cemento, tiene una ausencia total de detalles ornamentales. La iluminación interior se produce por una serie de ventanas pequeñas y cuadradas dispuesta a lo largo de un lateral y por una serie de bombillas sostenidas por unos alambres que cuelgan a diferentes alturas del techo. Los espacios del templo se encuentran distribuidos a partir de criterios litúrgicos. De esta manera, existen dos espacios claramente diferenciados pensados para alojar, el primero, a la comunidad, y el segundo, de menores dimensiones, a los presbíteros. Del mismo modo, el altar queda claramente diferenciado al elevarse en un podio. R. Schwarz, en su citada obra *Kirchenbau*,¹⁶⁶¹ condensaba todas sus ideas en torno a la articulación del espacio sagrado desde la vivencia del espacio existencial del cristiano, de tal modo, que partiendo de la idea de centro y recorrido dinamizaba el edificio en orden a un mejor cumplimiento de la función litúrgica. Como ya hemos visto, Schwarz expone siete tipos espaciales para la construcción de templos que se despliegan según la disposición y actitud de los fieles hacia el culto. El templo de Aquisgrán aparece como ejemplo de la cuarta tipología, en la que la comunidad cristiana asemeja a



Franz Füg. *San Pius Meggen (Lucerna)*.
Interior. 1960 - 1965.

¹⁶⁵⁹ Cf. GIL, P., p. 23.

¹⁶⁶⁰ Otro ejemplo dentro de la obra de R. Schwarz es *St. Christophorus*, en Könl – Niehl. Obras más contemporáneas son la iglesia de *San Pius Meggen* de Franz Füg en Lucerna (1960) que consiste en un cubo o caja de alabastro soportado por una estructura metálica. Únicamente la cruz y el campanario revelan la función arquitectónica del recinto.

¹⁶⁶¹ Cf. SCHWARZ, RUDOLF: *Kirchenbau*, 1938.

un ejército de fieles que se dirige hacia el altar retomando la idea de *templo itinerario*. La cuidada disposición de la secuencia de las luces y la desnudez absoluta del recinto resalta el aspecto simbólico del recorrido hacia el encuentro con Dios:

*«La irrupción de la luz sobre las tinieblas está llena de sentido sacro. Hay una mística de la luz y una mística de la oscuridad; las dos pueden ser símbolo y residencia de Dios. El encuentro de ambas está lleno de sentido sagrado. Ello exige un lenguaje franco en la disposición de las ventanas. Todas esas hábiles trazas de iluminación indirecta presentan a mi juicio una especie de impureza espiritual».*¹⁶⁶²

Al igual que otros arquitectos de la época incorporan a sus construcciones materiales como la piedra, el vidrio o el metal, más propios hasta el momento de construcciones de tipo industrial.

Muchas fueron las críticas que recibió en su día el templo de R. Schwarz, calificando su obra de fría e inhóspita para albergar la celebración del culto cristiano.



Franz Füg. Sant Pius Meggen (Lucerna). 1960 - 1965

La experiencia estética que proporciona un espacio diáfano, en el que no se encuentra ningún tipo de interrupción visual que distraiga la percepción del conjunto, suele estar ligada a la potenciación de la pura contemplación¹⁶⁶³. El movimiento moderno en arquitectura buscaba la percepción de la belleza a través de la contemplación de formas puras -cubo, cilindro, esfera...- que consideraban como

las más adecuadas para el diseño arquitectónico, ya que posibilitan una percepción simple. Esta simplicidad formal implicaba para estos arquitectos la capacidad de emocionar:

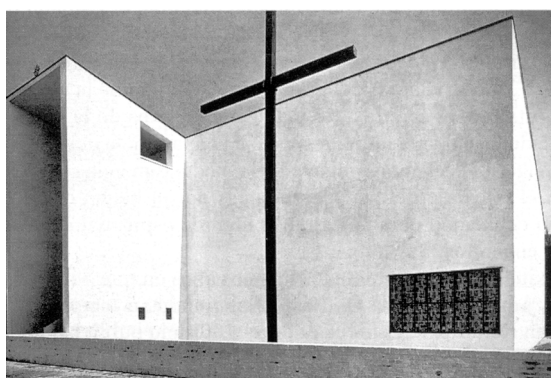
«Ahí exactamente está la invención de la arquitectura: relaciones, ritmos, proporciones, condiciones de la emoción, máquina de la emoción. Sólo el talento actúa aquí. He aquí como se establece el carácter emotivo de la arquitectura: primero el cubo general del

¹⁶⁶² Cf. SCHWARZ, RUDOLF: *Kirchenbau Welt vor der Schwelle*, F. H Kerle Verlag, Heidelberg, 1960, p. 56. Cit. por GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 106.

¹⁶⁶³ Esta constante se observa en numerosos templos de la primera mitad del siglo XX: El templo del barrio residencial Kieffhoek en Rotterdam (1928 - 1929) construido por J.J. Pieper Oud, consistente en un paralelepípedo diáfano, la capilla de IIT en honor de San Savior (1949 -1952) de Mies van de Rohe que ejemplifica perfectamente la idea de "edificio caja", el templo de La Tourette (1964 - 65) de Le Corbusier con forma de prisma rectangular...

*edificio os afecta básica y definitivamente: es la sensación primera y fuerte».*¹⁶⁶⁴

Este tipo de percepción implica una vivencia temporal que parece encaminarse hacia la *suspensión*¹⁶⁶⁵. Los recursos técnicos utilizados para construcciones similares suponen una búsqueda intencionada de desmaterialización. Estos valores que venimos enumerando – detención temporal, contemplación..., tradicionalmente se han asociado a la idea de *trascendencia* y *eternidad*. La forma queda *trascendida* y *esencializada* para que, tal como expresó R. Schwarz, *el vacío quede colmado de la presencia de Dios*¹⁶⁶⁶. El vacío se convierte en imagen de la presencia del misterio¹⁶⁶⁷. Todo ello queda unido a la simbología propia de la forma cúbica con alusiones claras al orden trascendente.



*Dominikus Böhm. Templo católico de Norderney.
1931*

La austeridad y la sencillez se convierten en sí mismos en medios expresivos para los arquitectos en la primera mitad del siglo XX¹⁶⁶⁸. *St. Reinhold* y *Santa Cruz* en Düsseldorf del arquitecto Joseph Lehmbruck (1918) destacan por la utilización descarnada de los materiales – hierro y hormigón – para la creación de un ámbito de trascendencia y meditación. Como

en otros muchos ejemplos, estos materiales parecen dimensionados por la estudiada disposición de la luz. Estos arquitectos pioneros descubrieron que la desnudez ornamental y la utilización de los materiales de modo límpido, junto a la adecuada utilización de la luz, permitían alcanzar altas cotas de abstracción en la

¹⁶⁶⁴ Cf. LE CORBUSIER: *El Espíritu nuevo en arquitectura*, p.35.

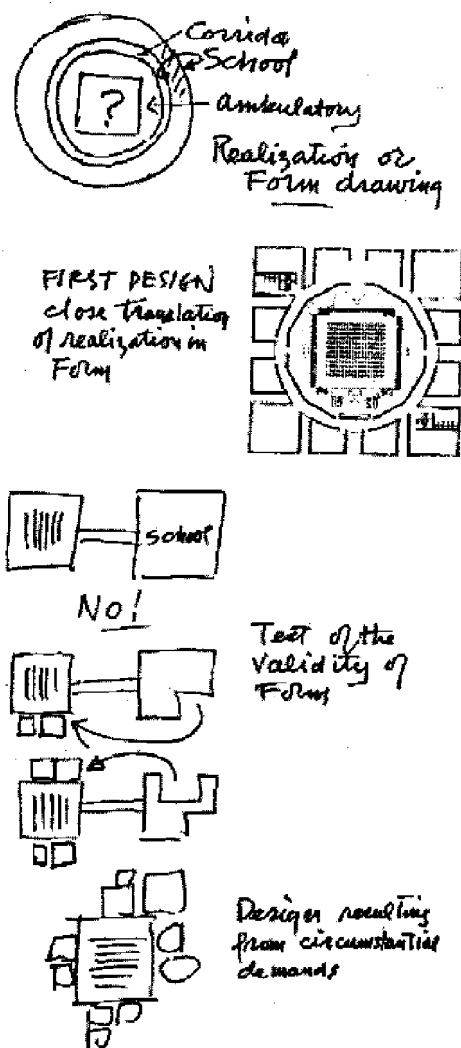
¹⁶⁶⁵ «Abstracción no significa negación, sino condensación. La geometría ha significado siempre la representación de la divinidad sobre el mundo...Lo exterior del edificio ha sido a menudo mal interpretado. Consiste en una melodía de los cuerpos rectangulares, como también fue la catedral románica, pero a muchos les parece difícil de comprender este lenguaje de cuerpos primitivos». Cf. SCHWARZ, RUDOLF: *Kirchenbau Welt vor der Schwelle*, p. 28 -29.

¹⁶⁶⁶ Cf. SCHWARZ, RUDOLF: *Welt von der Schwelle*, Heidelberg, 1960. Cit. por PLAZAOLA, JUAN, en *Historia y Sentido del arte cristiano*, p. 935.

¹⁶⁶⁷ «En lo que se refiere, finalmente, a la falta de imágenes en el espacio santo, el vacío de éste es, sin embargo, en sí mismo una "imagen". Dicho sin paradoja: el vacío exactamente configurado de espacio y superficie no es una mera negación de la imagen, sino su contrapolo. Se relaciona con ella, como el silencio con la palabra. Cuando el hombre se abre a ese vacío percibe en él una presencia misteriosa. El vacío da expresión a aquel elemento de lo Santo que trasciende la figura y el concepto». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p. 96 – 97.

¹⁶⁶⁸ J. Picard escribía a propósito de la capilla de Vence proyectada y decorada por H. Matisse: «Una espiritualidad intensa se desprende de este conjunto, la espiritualidad de un pintor que no intentaba dejar en esta obra sino lo mejor de sí mismo, la apertura a lo sagrado que cada uno lleva en sí. Se destacan en esta obra una voluntad de pureza, de simplicidad, un despegue del mundo de las apariencias [...] y al mismo tiempo un impulso a la alegría». Cf. *Les églises nouvelles à travers le monde*, Ed. Des Deux -Mondes, París, 1960, p. 63.

creación de los espacios¹⁶⁶⁹. En este sentido Fernández del Amo, uno de los principales protagonistas de la renovación de la arquitectura sagrada en España¹⁶⁷⁰, escribía a propósito de la construcción de la capilla del seminario hispanoamericano de la Ciudad Universitaria de Madrid:



Louis I. Kahn. Evolución del proyecto, planta de una fase intermedia y proyecto final.

«El hormigón visto, el ladrillo visto, el hierro limpio, la piedra desnuda, el pino blanco, el aglomerado de corcho natural, el vidrio en bruto, la plata en su sitio. El altar es ara y el sagrario recibe luz del cielo. El retablo es el juego de la luz en el parámetro y el suelo de los fieles es el terrazo. El campanil no se erige más que para llamar a los colegiales y un vuelo de hierro los llama a lo alto. El volumen no es monumental, sino casero. No hay fachada, sólo la proporción del muro».¹⁶⁷¹

Esta misma idea era apuntada por Mies van der Rohe en 1952 a propósito de la construcción de una pequeña capilla en el Instituto de Tecnología de Illinois:

«Demasiado a menudo pensamos en la arquitectura en términos de espectacularidad. No hay nada espectacular en la capilla; pretendía ser sencilla; y de hecho es

¹⁶⁶⁹ «Según los criterios del funcionalismo más estricto, los edificios sacros debían expresar, mediante la limpieza de sus formas, el fin al que estaban destinados. A partir de esta situación, algunos arquitectos se centraron en investigaciones que trataban de asimilar la estructura de los templos construidos bajo criterios de economía formal propios de la modernidad, con determinadas actitudes o procesos espirituales». Cf. GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 147.

¹⁶⁷⁰ «Por otra parte, a las preocupaciones litúrgicas y teológicas de José Luis Fernández del Amo se debe que en nuestro país se encuentren algunas de las obras que mejor han sabido expresar el espíritu y la letra de las correspondientes reformas salidas del Concilio Vaticano II». Cf. DELGADO, EDUARDO: «El concepto de la integración de las artes en la tipología sacra de José Luis Fernández del Amo», en *Arte sacro: un proyecto actual*, p. 189.

¹⁶⁷¹ Cf. «Capilla en un Colegio Mayor. Arquitecto: José Luis Fernández del Amo», en *Arquitectura*, nº 52, Abril de 1993, pp. 7-9.

*sencilla. Pero, a pesar de su sencillez no es primitiva, sino noble y en su pequeño tamaño radica su grandeza, en realidad monumental. No hubiera construido la capilla de forma diferente aunque hubiera tenido un millón de dólares para ello».*¹⁶⁷²

El arte abstracto y la búsqueda de la *trascendencia inmutable y eterna*¹⁶⁷³ se encuentran ligados en los comienzos del siglo XX de un modo dilemático, ya que la vivencia de lo profundo parecía exigir la eliminación del soporte sensible - empírico¹⁶⁷⁴. Esta alianza expresiva fue incorporada en las diferentes disciplinas artísticas¹⁶⁷⁵.

Sin embargo, la esencialización de las formas no significa que de modo inmediato se de una intuición de lo suprasensible. Lo profundo, merced a su *poder ontológico de expresión*, se encarna en los medios sensibles. Este anhelo de abstracción que supone la depauperación progresiva de los elementos que se movilizan en estas construcciones obedece a una búsqueda de la trascendencia por vía de la forma, característica que la arquitectura sagrada ya no abandonará en adelante:

*«Lo que importa en Arte no es la forma en cuanto mera figura o apariencia externa, sino la forma como fuerza expresante que da sentido trascendente – y, correlativamente, unidad – a los medios expresivos a través de los cuales se expresa a medida que los va creando».*¹⁶⁷⁶

La desnudez ornamental, el material visto, las formas geométrica puras¹⁶⁷⁷..., alcanzan en esta pretendida abstracción una gran *fuerza poética*, ya que crean un ámbito absolutamente diferenciado de lo cotidiano. Por esto, la idea del *edificio caja* ha supuesto una campo de experimentación sumamente fecundo para la construcción de espacios sacros¹⁶⁷⁸. Las formas arquitectónicas no sacralizan de por sí los espacios, pero si pueden dar expresión de una manera cumplida al

¹⁶⁷² Cf. "A Chapel", en *Arts and Architecture*, 70, nº 1, pp. 18 –19. Cit. en NEUMEYER, FRITZ: *La palabra sin artificio*, p. 496.

¹⁶⁷³ «Se ha querido explicar el fenómeno del arte no figurativo como el último eslabón de un progresivo descrédito de la realidad. [...] En primer lugar, porque no se trata de un descrédito de la realidad sino de la apariencia o, más exactamente, de un descrédito de la apariencia en cuanto realidad o signo de ella. La realidad sigue interesando, pero no se cree ya poder hallarla en los claroscuros de su epidermis. La realidad no está allí y en el empeño de su busca es donde se sacrifica la apariencia». Cf. RUBERT DE VENTÓS, XAVIER: *El arte ensimismado*, Ediciones Península, Barcelona, 1993, p. 19.

¹⁶⁷⁴ «Lo penoso es que el hombre para captar lo esencial deba prescindir de lo individual – concreto. Más perfecto sería poderlo intuir a su través, y justamente esto es lo prodigioso del Arte: que revela lo profundo mediante la fuerza expresiva de lo sensible trasfigurado». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar*, p. 251 –252.

¹⁶⁷⁵ Otros templos, significativos por su austeridad unida a un purismo racional son *Nuestra Señora de la Paz*, en Frankfurt (1927) construida por Hans Herkommer (1887 –1956) o *Santa María*, en Mülheim (1928), de Emil Fahrenkamp (1885 –1966).

¹⁶⁷⁶ Ibid., p. 253.

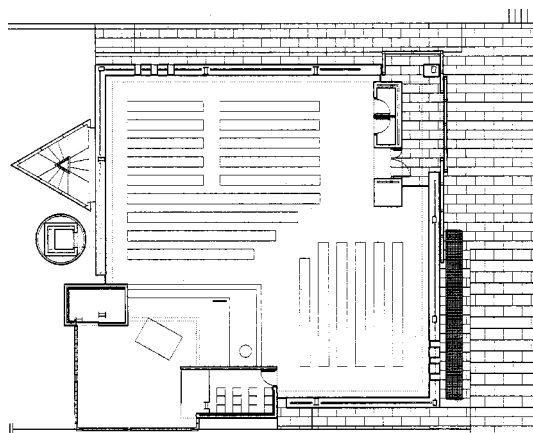
¹⁶⁷⁷ Fray Francisco Coello de Portugal, para la renovación del *Santuario de la Virgen del Camino* a finales de los años cincuenta, se inspiró en la idea de *caja* - *contenedor* - *abstracto*, lo que aporta una gran fuerza poética al conjunto arquitectónico.

¹⁶⁷⁸ El arquitecto Hans Soeder identifica las formas geométricas -cubo, prisma, esfera...- con efectos muy concretos: reposo, marcha, arrodillamiento... Cf. GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 147.

acontecimiento misterioso que supone la consagración de un lugar. Es interesante, en este sentido, la investigación arquitectónica de Louis I. Kahn en el Templo unitario de Rochester (1958 -69), la cual se despliega desde el desarrollo de formas geométricas primarias que se organizan posteriormente a partir del programa. Las formas puras – cubo, esfera...- adquieren una capacidad simbólica que desborda la percepción de lo cotidiano:

*«En el principio era el cuadrado o el cubo...y el cubo fue dividido en cuatro partes según sus leyes de la simetría ortogonales y diagonales... y los cilindros se acercaron al cubo señalando sus aristas».*¹⁶⁷⁹

La arquitectura contemporánea ha interpretado de modo lúcido el mensaje de los fundadores del nuevo movimiento arquitectónico en cuanto a la expresión de lo sagrado. El *Centro Parroquial Santa María de la Fe* (1996), en Madrid, de los arquitectos Nuria Callejas del Castillo, Blanca Ridruejo Miranda y Amando López de Asiain, supone una expresión clara de la ruptura con lo cotidiano – profano- a través de la geometría. Al edificio, una caja cúbica de hormigón¹⁶⁸⁰, no se accede sino haciendo un recorrido gradual a través de unas rampas que salvan el desnivel que existe entre la plataforma, donde se ubica el cubo y el espacio circundante. Este recorrido trata de recoger la idea de tránsito entre dos ámbitos diferentes – *sagrado* y *profano* -:



Nuria Callejas del Castillo, Blanca Ridruejo Miranda, Armando López de Asiain. Centro Parroquial Santa María de la Fe. Vista exterior y planta 1996.

«Se produce una ruptura entre dos espacios de naturalezas diferentes: el mundo exterior y el mundo interior y trascendente; lo profano y lo sagrado. Esta ruptura se hace evidente con un cambio

¹⁶⁷⁹ Cf. KAHN, LOUIS I. Cit. por GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, p. 94.

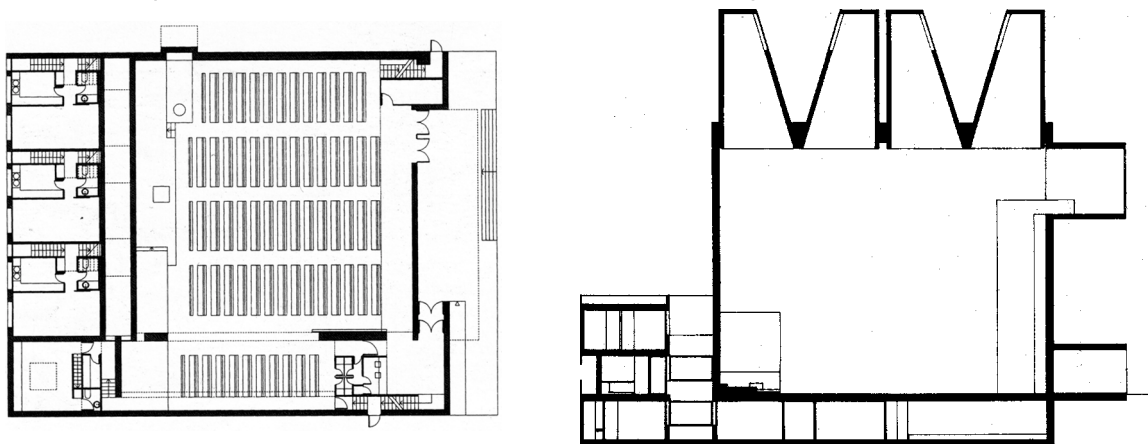
¹⁶⁸⁰ «Los materiales empleados contribuyen a potenciar el carácter rotundo del edificio. En el exterior, chapado de piedra de granito en el basamento, paneles de hormigón prefabricado y muro de pavés en el resto de la fachada». Cf. CALLEJAS, NURIA: «Centro Parroquial Santa María de la Fe, Madrid», en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998, p. 53.

*de plano, el edificio se eleva sobre un basamento; el espacio interior que se oculta se revelará gradualmente».*¹⁶⁸¹

Este tránsito se acentúa por la propia disposición de la entrada al templo que, en palabras de los autores, constituye *«un umbral que establece una pausa, una espera, un silencio»*.¹⁶⁸² Mediante el uso de una forma arquetípica¹⁶⁸³, como es el cubo, se consigue anunciar la irrupción de lo sagrado dentro de lo cotidiano. A este recurso técnico se une la cuidada disposición de la luz que mediante un juego de luces y sombras crea un ámbito irreal que contribuye a adensar el ámbito sagrado:

*«La luz natural (o mejor, la relación luz –sombra) se convierte en la protagonista en la definición del espacio del templo; la luz como aquello que hace que un ámbito adquiera la categoría de espacio».*¹⁶⁸⁴

La luz natural penetra en el edificio por una serie de aberturas cuidadosamente distribuidas – esquina del presbiterio, lucernario de la cubierta, entrada del templo y pequeñas ventanas triangulares - para remarcar el contraste entre zonas oscuras e iluminadas. La confluencia de esta serie de soluciones técnicas contribuye a crear un ámbito cualitativamente diferente de lo cotidiano. Este templo constituye una investigación formal que incluye unas soluciones que son *constantes arquitectónicas* en la construcción de los templos en nuestros días: la



Ignacio Vicens. Complejo parroquial de la Santísima Trinidad (Villalba -Madrid).
Planta y Alzado del primer proyecto 1997

depauperación formal, las formas geométricas y el juego que estos volúmenes

¹⁶⁸¹ Cf. CALLEJAS DEL CASTILLO, NURIA: "Centro parroquial Santa María de la Fe", en *Arquitectura*, nº 311, 3^{er} trimestre 1997, p. 68.

¹⁶⁸² Ibid.

¹⁶⁸³ «Una de las figuras geométricas más frecuentes y universalmente más empleada en el lenguaje de los símbolos es el cuadrado, que refiere a la tierra por oposición al cielo, de ahí que esté anclado por cuatro lados y sea antidinámico por esencia. Muchos espacios sagrados presentan forma cuadrangular: altares, templos, ciudades, campamentos, etc.». Cf. SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, p. 28.

¹⁶⁸⁴ Cf. CALLEJAS DEL CASTILLO, NURIA: "Centro parroquial Santa María de la Fe", p. 68.

establecen con el tratamiento de la luz constituyen, en su confluencia integradora, vehículos expresivos del ámbito sacro.

Un exponente significativo dentro de este contexto de experimentación formal es la obra del arquitecto Ignacio Vicens. El complejo Parroquial de la *Santísima Trinidad* (1997), proyectado por Ignacio Vicens y Hualde, José Antonio Ramos Abengózar y María Angeles Hernández –Rubio Muñozerro, se sitúa en esta misma línea de investigación. A través de un lenguaje formal contemporáneo tratan de actualizar expresivamente el ámbito de lo sagrado acentuando el contraste que produce con lo cotidiano¹⁶⁸⁵.

Esta ruptura moviliza diferentes recursos expresivos en el exterior y el interior. La forma cúbica del edificio contrasta fuertemente con el entorno¹⁶⁸⁶, aspecto que se quería remarcar más en el proyecto inicial con la incorporación de unos grandes lucernarios de cobre que coronaban la cubierta del edificio. Además, no hay que olvidar un aspecto clave que explicita la ruptura con lo cotidiano: el cubo, como forma pura, alude a un orden superior¹⁶⁸⁷. En el segundo proyecto, la escala se redujo, pero la fachada mantuvo sus dimensiones y aparece como un agregado de mayor tamaño al edificio que pretende ser la *«auténtica cara representativa del centro»*¹⁶⁸⁸ y jugar con la escala del entorno. En el interior, los elementos formales utilizados para la creación de un ámbito sacro se concretan en dos: espacio diáfano y luz tamizada por la sucesión de unas pantallas de hormigón a través de las cuales penetra en el recinto. La articulación de estas dos soluciones, la luz cenital y el espacio vacío, dan como resultado un espacio continuo irreal que nos inmerge en un ámbito sagrado, diferenciado de lo cotidiano. Geometría y luz quedan entreverados, integrando las posibilidades técnicas de nuestro tiempo en un juego de gran intensidad evocadora:

«El arquitecto, ordenando las formas, realiza un orden que es pura creación de su mente; por medio de las formas golpea con intensidad los sentidos y, provocando emociones plásticas a través de las relaciones que crea, despierta en nosotros resonancias

¹⁶⁸⁵ «En el contexto indiferenciado de una zona de reciente urbanización, casi enfrentado a la nueva estación de la localidad, este centro parroquial se levanta consciente de su papel como hito urbano. Incapaz de competir desde su masa con los bloques residenciales de seis alturas que lo circundan, el edificio opta por un lenguaje austero y una volumetría expresiva que identifica su función espiritual dentro del barrio». Cf. VICENS Y HUALDE, IGNACIO: *«Centro parroquial, Collado – Villalba (Madrid)»*, en *Arquitectura y Vivienda*, nºs 81 –82, Enero – Abril, 2000, p. 98.

¹⁶⁸⁶ «Frente a la direccionalidad jerarquizada de los espacios sacros tradicionales, la nave principal se ubica en un espacio adireccional de planta cuadrada que, con sus proporciones cúbicas, quiere dar respuesta a la dimensión comunitaria y colectiva de los nuevos planteamientos litúrgicos». Ibid.

¹⁶⁸⁷ «El cubo es moderno porque favorece sin desperdicio la explotación máxima de una planta de locales, trabajo o vivienda. Es “contemporáneo” porque, en nuestros climas, la llegada reciente del hormigón armado ha permitido, sólo él, su realización. Además es una bella forma pura». Cf. LE CORBUSIER: *En defensa de la arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1993, p. 63. [Trad. Cast. Miguel Borrás y José M^a Forcada].

¹⁶⁸⁸ Cf. VICENS Y HUALDE, IGNACIO: *«Complejo parroquial de la Santísima Trinidad. Parroquia de Santa Mónica»*, en *Arquitectura*, Colegio Oficial de arquitectos de Madrid, 3^{er} trimestre, 1997, p. 71.

*profundas, da la medida de un orden partícipe del ordenamiento universal».*¹⁶⁸⁹

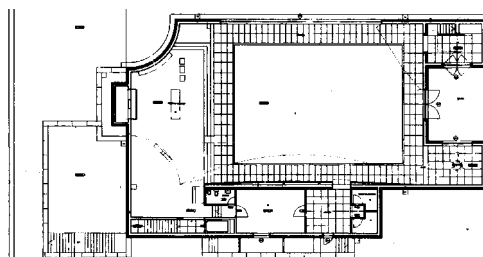


Alvaro Siza. Centro Parroquial Marco de Canavezes (Portugal). Vista posterior.

Un aspecto importante que cabe destacar es que esta búsqueda sistemática de la *esencialidad de formas*¹⁶⁹⁰ no supone una renuncia a la tradición por vía de ruptura. El centro parroquial *Marco de Canavezes*, proyectado por Alvaro Siza, constituye un ejemplo significativo de la búsqueda de la expresión de lo sacro a través de la abstracción de las formas simples y el empleo de la luz, entroncando con la tradición. Este templo se encuentra constituido por tres volúmenes en forma de prisma que se apoyan en un basamento de granito. El interior de la nave vuelve sobre la idea del *edificio - caja* con unas dimensiones de 16,50 metros de ancho, 16,50 metro de alto y treinta metros de largo.

Para la obtención de las medidas exactas del edificio se investigó la conformación de los templos del norte de Portugal abstrayendo en un modelo único las diversas soluciones. Se trata de un intento de integrar la tradición en la concepción de los espacios arquitectónicos sacros del país con unas formas que recojan la sensibilidad del presente¹⁶⁹¹. Las referencias al pasado de la tradición arquitectónica de la zona son muy numerosas: la plaza o *adro*, situada frente al templo, característica de las antiguas iglesias portuguesas; el arqueamiento interior de los muros del fondo de la nave, aludiendo a las disposición tradicional de tres naves; las grandes puertas (tres metros de ancho y diez de largo) que al abrirse permiten una total iluminación del templo; dos volúmenes prismáticos, con la misma altura que la nave, que flanquean la entrada y recuerdan dos torres...Hasta los pequeños detalles rinden tributo a esa tradición:

«Incluso el mobiliario remite a las antiguas ceremonias: en lugar de bancos corridos, unas sencillas sillas de madera con reclinatorios se alinean mirando hacia el altar, donde se ha empleado



Alvaro Siza. Centro Parroquial Marco de Canavezes (Portugal). Planta.

¹⁶⁸⁹ Cf. LE CORBUSIER: *Vers une architecture*, cit. por RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN: *Historia del Arte. La arquitectura del siglo XX*, Historia 16, nº 47, Madrid, 1989 p. 32.

¹⁶⁹⁰ «Si hay algo que caracterice la sensibilidad contemporánea, es su ansia decidida de autenticidad y radicalidad esencial que la incita a prescindir de cuanto significa culto a la apariencia, al fácil halago sensorial, para calar en la razón profunda de los fenómenos». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, p. 233.

¹⁶⁹¹ «Repensar la tradición, ofrecer nuevos modelos, construir los requerimientos litúrgicos: hermosa y urgente tarea». Cf. VICENS HUALDE, IGNACIO: «El espíritu de las formas. Arquitectura religioso y programa litúrgico», en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 31.

*un austero sillar de mármol blanco».*¹⁶⁹²

La arquitectura sacra contemporánea no ha renunciado a la expresión de lo eterno mediante la abstracción del número. El arquitecto y monje benedictino Dom van der Laan (1904 –1991) es otro ejemplo de búsqueda de la esencialidad en lo geométrico. Este arquitecto elaboró la teoría del *número plástico*, del mismo modo que Le Corbusier con su *Modulor*, a través de la cual pretendía fundar unos criterios objetivos y universalmente válidos que permitiesen desde una unidad básica desarrollar las proporciones empleadas en la construcción de edificios. Sus obra en el terreno de lo religioso – ampliación de la *abadía benedictina de Vaals* en Holanda (1961 – 1986) y el *Monasterio de Tomelilla*, en Suecia - son un ejemplo de depauperación formal a favor de lo geométrico. Estos programas obedecen a un intento de integrar la expresión contenida del misterio y la pura abstracción geométrica. El equilibrio y la proporción de formas alejadas de todo afán espectacular parecen querer aludir al orden de lo eterno. La obra de Van der Laan no obedece a un afán desmedido por la geometría pura, sino a una investigación arquitectónica que pretende profundizar en la capacidad que tiene para remitir al misterio la materia ordenada geométricamente.

Los ejemplos expuestos nos descubren otra constante arquitectónica de los templos del siglo XX, cuya articulación filosófica se había estado perfilando desde los inicios de la renovación del movimiento litúrgico: la *integración entre sentimiento y razón* en la vivencia del misterio sagrado¹⁶⁹³. Estos edificios se encuentran perfectamente perfilados y definidos en sus formas simples, reducibles en muchas ocasiones a una simple ley matemática. Sin embargo, la *expresión* vibra en la materia, de tal modo que el sentimiento y la emoción quedan integrados con la inteligencia en la experiencia estética y religiosa, aspectos que parecían haber quedado eliminados de los programas edilicios del racionalismo arquitectónico¹⁶⁹⁴. En este contexto adquiere una vital importancia la recuperación de la capacidad simbólica que supone la eliminación de lo accesorio¹⁶⁹⁵. Elementos como la cruz, el altar, el ambón... constituyen por sí mismos un *ámbito* de expresión del misterio

¹⁶⁹² SIZA, ALVARO: *“Luminosa abstracción. Centro parroquial, Marco de Canavezes”*, en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 34.

¹⁶⁹³ «El corazón se expresa con ímpetu; pero la razón lo regula y lo domina al mismo tiempo. En el fondo de las oraciones más sublimes hay siempre un perfecto equilibrio interior, y una convivencia ordenada y vigilante contiene las efusiones fervidas del corazón dentro de los límites de la más serena disciplina». Cf. GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la Liturgia*, p. 71.

¹⁶⁹⁴ «Este espléndido programa implica, por su parte, la puesta en forma del sentido específicamente humano de la expresión, la capacidad de saturar lo sensible de sentido penetrando a través de los medios expresivos en el reino de las significaciones que en ellos se encarnan. Ardua tarea que exige a los creadores de modos de expresión que guarden fidelidad a un sano ritmo intelectual, dando cuerpo a las significaciones sin ahogarlas en un bosque de motivos inesenciales, antes dejándoles amplio espacio libre que puedan creadoramente expresarse». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, p. 234.

¹⁶⁹⁵ «Muchas cosas no tienen, hablando en rigor, ninguna finalidad práctica; pero tienen un sentido, y este radica en el hecho de ser lo que realmente son, sin pretender extender su acción fuera de ellas mismas, ni contribuir a la formación o modificación de otros objetos situados en el mundo circundante. Estas cosas, estrictamente direccionadas, están vacías de un fin práctico, y sin embargo están rebosando sentido vital». Ibid., p. 142.

que el plan general de diseño debe tener en cuenta para que no queden reducidos a un simple adorno o a su vertiente utilitaria¹⁶⁹⁶.

Más adelante, volveremos sobre este tema para hablar del *falso espiritualismo de lo profundo*¹⁶⁹⁷ cuando mediante la eliminación de los medios expresivos se pretende suplir la falta de tensión existencial necesaria para que estos medios queden transfigurados:

*«Al centrar la piedad en el misterio, la operación primordial es trascender, y esto exige la renuncia ascética al culto excesivo de lo sensible que traba la libre ascensión del mirar. Con lo cual está dicho que no se trata de prescindir coactivamente de lo figurativo, recurso espúrio, por violento, sino de darle el debido realce y sentido, concediéndole un ámbito interno de despliegue».*¹⁶⁹⁸

Se impulsa una tendencia que lleva progresivamente a la desnudez ornamental y la depauperación de los medios expresivos. Se trata de recuperar el templo como lugar de meditación y silencio aislados de un entorno en apariencia caótico¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹⁶ «En efecto, la liturgia pretende ayudar a comprender los misterios de la fe, y en ese intento signo y símbolo juegan un papel importante; con tal, claro, que ayuden a hacer presente el misterio, no a sustituirlo. La decoración ilustrativa, en cambio, lo sustituye, lo rebaja a tópico o lugar común». Cf. VICENS HUALDE, IGNACIO: «El espíritu de las formas. Arquitectura religiosa y programa litúrgico», en *Arquitectura*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 31.

¹⁶⁹⁷ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar*, p. 255.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 235.

¹⁶⁹⁹ «Abstracción contra Apocalipsis, construcción de un orden cristalino contra la realidad caótica en la realidad o el pensamiento. Ejemplos: Klee, Kandinsky, Feininger y Gropius, Hesse y Broch, Van Doesburg, Mendelson, Taut y tantos otros. No se trata de una actitud individual, idiosincrática; es más bien un elemento general que pertenece a la atmósfera espiritual de la época». Cf. SUBIRATS, EDUARDO.: *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Anthropos, Barcelona, 1986, 1ª Ed., p. 101.

- Constantes arquitectónicas

- a) Incorporación de la luz como un elemento arquitectónico de máxima importancia.

«En otras palabras, el espacio se
convierte, precisamente, en
metamorfosis de la luz»¹⁷⁰⁰.

El anhelo de abstracción va unido a la necesidad de un espacio espiritualizado, un espacio donde se siente la presencia de Dios¹⁷⁰¹. Uno de los recursos con los que cuenta la arquitectura para conseguir este efecto es el adecuado tratamiento de la luz. Por esto, a principios del siglo XX, se recupera la función simbólica de la luz, ya que constituye un *medio expresante* idóneo que permite hacer comprensible la articulación entre lo sensible y lo suprasensible como vía de expresión del misterio¹⁷⁰², tal como lo había trazado filosóficamente el movimiento litúrgico. El retorno a las fuentes supone una recuperación del sentido místico de la luz. Desde las postrimerías del cristianismo, la luz se encuentra unida al carácter de Esplendor que aúna conceptos como Espíritu, Verdad, Ser, Fuente de Vida, iluminación y belleza¹⁷⁰³. Si bien en el Antiguo Testamento son claras las alusiones al simbolismo de la luz, es en el Nuevo donde adquiere un auténtico protagonismo. Baste señalar el Evangelio de San Juan:

«La vida era la luz de los hombres,
y la luz en las tinieblas brilla, y las tinieblas no la cogieron
Éste vino como testigo para dar testimonio de la luz.
Existía la luz verdadera, la que ilumina a todo hombre
Que viene a este mundo.
Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no teme caminar en
tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida».¹⁷⁰⁴

En capítulos anteriores, ya hemos hablado de la *metafísica de la luz* como un componente fundamental en la construcción de los templos medievales. Aunque

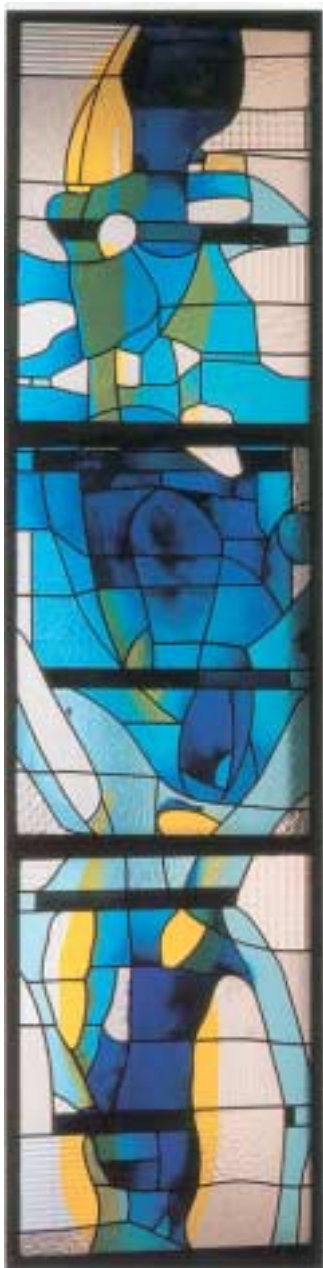
¹⁷⁰⁰ TOYO ITO: "La arquitectura como metamorfosis", en *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Murcia, 2000, p. 93. [Trad. Cast. Maite Shigeko Suzuki].

¹⁷⁰¹ «La iglesia cristiana es el edificio ritualmente consagrado, lleno de una presencia especial de Dios – independiente de la presencia eucarística –, en el cual se reúne el pueblo de Dios». Cf. *Directrices para la construcción de iglesias según el espíritu de la liturgia romana*, p. 569.

¹⁷⁰² «Así transfigurados, los materiales sensibles son capaces de dar expresión viva a las realidades religiosas, precisamente por ser "misteriosas" [...]. Para ello debe el artista sacro proceder con humildad y convertir los medios expresivos que moviliza en sencillos vehículos de la presencia del misterio». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: "El poder formativo del arte", en *Estudios. Filosofía -Historia – Letras*, nº 58, 1999, p. 29.

¹⁷⁰³ «La luz se convirtió para la Iglesia en el símbolo más expresivo de Cristo. Aunque el Salvador no hubiera dicho: "Yo soy la luz del mundo", se hubiera visto en la luz solar y en la llama del fuego un hermoso símbolo del Redentor». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 217.

¹⁷⁰⁴ Cf. Jn I, 4 –12. Otros ejemplos del simbolismo de la luz en las Sagradas escrituras: Proverbios 13- 9; Ez, 1 –13; Mt, 25, 1 –13; Mc, 9, 1-8; Hc, 13, 47; I Cor, IV, 5; Jn, 1, 5-7; Apc, 8, 12, etc.



Joan Vila - Grau. Vidriera en la parroquia de Nuestra Señora de la Pau. Barcelona. 1966

no con las mismas connotaciones filosóficas, la arquitectura sacra contemporánea establece las pautas para la comprensión del templo desde los parámetros de una *estética teológica*. En este sentido, es fundamental la aportación de Urs von Balthasar. Este autor nos avisa sobre el error de separar los cuatro trascendentales – *unum, bonum, verum y pulchrum*-, cuya interna unión es fundamental para la comprensión del simbolismo de la luz:

*«Nuestra palabra inicial se llama belleza. La belleza, última palabra a la que puede llegar el intelecto reflexivo, ya que es la aureola de resplandor imborrable que rodea a la estrella de la verdad y del bien y de su indisociable unión».*¹⁷⁰⁵

La belleza no puede ser entendida como una forma escindida del ser. Esto supone que el espíritu está expresándose en esa forma, lo que da lugar al *“splendor”*:

*«Las palabras que intentan expresar la belleza giran ante todo alrededor del misterio de la forma o de la especie. Formosus viene de forma, speciosus, de species. Pero en seguida surge la pregunta referente al “gran splendor que viene de dentro” y que hace speciosa a la species: splendor»*¹⁷⁰⁶.

La estética teológica, propuesta por Von Balthasar se despliega en un doble aspecto. Por un lado, la doctrina de la percepción que se ocuparía de la forma (*species*) y , por otro, de la doctrina de la encarnación de Dios, que se refiere a la belleza como *lumen* y *splendor*. En este contexto, la luz adquiere el carácter unificador del símbolo que expresa la íntima relación que existe entre materia y espíritu:

*«Si la belleza se convirtiese en una forma que ya no es entendida como idéntica al ser, al espíritu y a la libertad, volveríamos a una época puramente esteticista, y los defensores del realismo tendrían razón al luchar contra la belleza».*¹⁷⁰⁷

¹⁷⁰⁵ Cf. *Gloria*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985, Tomo I, p. 22. [Trad. Cast. Emilio Saura].

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

Este planteamiento se encuentra vinculado al modo de acceso al conocimiento de Dios. Urs von Balthasar nos habla de dos vías: conjunto de signos y acontecimientos históricos que nos hablan de la manifestación de Dios y la verdad eterna como «*interioridad del ser absoluto*»¹⁷⁰⁸. La primera vía se concreta en signos que son legibles como testimonios de los misterios revelados - historia de la alianza de Israel, los milagros, las promesas...-. La segunda vía apunta hacia el conocimiento del sujeto espiritual y coincide, según Von Balthasar, con el objeto formal de la filosofía. Esta caracterización supone que el espíritu está orientado hacia la visión de Dios que se da en el dinamismo de la luz:

*«El ser es luz; esta luz es la palabra (logos) que irradia en el espíritu y que, en el ámbito de la razón creatural, se acoge como una especie de la gracia y la revelación [...]; y la comprensión de la acción reveladora de Dios como concesión de la luz íntima del ser, de suerte que la fe es el acto en que el espíritu recibe una nueva luz (lumen fidei), que si por el momento no permite aún ver el objeto en sus razones intrínsecas, puede considerarse, sin embargo, como principio de visión (inchoatio visionis beatae)».*¹⁷⁰⁹



Elena García Sánchez. "Sol y Luna". Ermita de Corporales. León. 1997.

Estos dos caminos analizados por Von Balthasar aluden al talante que la nueva concepción arquitectónica exige al creyente. Si bien los signos de la revelación, como documentos históricos nos hablan de la manifestación de Dios, apoyados en la racionalidad de la evidencia de estos signos, la segunda vía alude a la «*fe iluminada por la luz de Dios*»¹⁷¹⁰.

¹⁷⁰⁸ Ibid., p. 138.

¹⁷⁰⁹ Ibid., p. 139.

¹⁷¹⁰ Ibid., p. 140.

Este planteamiento lo hemos traído a colación porque sintetiza de modo ejemplar la preocupación de los precursores del movimiento litúrgico por afianzar un modo de acceso a la profundidad de lo real que no se haga por vía de escisión, ya sea materialista o idealista. Este modo de acceso a lo real, por vía de integración precisa *«uno ojo espiritual capaz de percibir las formas de la existencia en una actitud de profundo respeto»*¹⁷¹¹. Este último aspecto se refiere a la *adhesión personal*. Los signos revelados únicamente remiten a Dios. Ambas vías apuntan hacia el misterio que en ningún momento se muestra pero que sustenta la tensión trascendente del símbolo. La luz se presenta, en este contexto, como símbolo de integración entre fe y razón¹⁷¹², como dos vías complementarias de acceso al conocimiento de la verdad. Guardini había insistido profusamente en la vibración interna de la imagen, ya que en ella confluyen materia y espíritu:

*«Lo dicho significa, por lo pronto, que la fuerza expresiva de la palabra, del gesto, de la figura material, produce también efectos religiosos; que no penetra sólo, de manera intelectual, en el entendimiento, o de manera estética en la imaginación y el sentimiento, antes ilumina el conocimiento de la fe, despierta y configura la piedad del corazón y da la vida a la conciencia de que el mundo es santo».*¹⁷¹³

En este contexto, la belleza se presenta como lugar de vibración *luminosa* que permite la percepción de la forma de Dios. Por esto, la *estética teológica* de Urs von Balthasar relaciona luz con conocimiento, al tiempo que lo integra con la belleza:

*«Lo bello es, ante todo, una forma, y la luz no incide sobre esta forma desde arriba y desde fuera, sino que irrumpe desde su interior. En la belleza, species y lumen son una sola cosa, si nos atenemos a lo que realmente significa el vocablo species (que no sólo designa cualquier forma, sino la forma agradable e irradiante; la forma visible no sólo “remite” a un misterio profundo e invisible. Es además su manifestación; lo revela al mismo tiempo que lo vela».*¹⁷¹⁴

En este contexto, la luz como elemento simbólico en el que se concreta toda una visión teológica, se convierte en un elemento arquitectónico clave para la comprensión de los nuevos espacios. La sensación de desmaterialización que permite la adecuada utilización de los recursos lumínicos se incorporó a la construcción de los templos de forma generalizada. R. Schwarz, inspirado por esta idea, utilizó en algunos de sus templos - *Santa María* de Duisburg, *St. Mechtern* de Colonia - Eherenfeld, *San José* de Colonia - Braunsfeld- vidrieras totalmente traslúcidas que pretendían resaltar la idea de pureza y transcendencia. *Saint Remy*,

¹⁷¹¹ Ibid., p. 27.

¹⁷¹² *«Las dos alas con las cuales el espíritu se alza hacia la contemplación de la verdad».* Cf. JUAN PABLO II: *Fides et ratio*, Carta Encíclica a los obispos de la Iglesia Católica sobre la relación fe y razón. L.E.V, Vaticano, 1998, p. 3.

¹⁷¹³ Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p. 68.

¹⁷¹⁴ Cf. VON BALTHASAR, URS: *Gloria*, p. 141.

en Baccarat (1957) del arquitecto Nicolas Kazis es otro ejemplo de cómo la luz se extiende y diluye desde unas grandes vidrieras de color que dotan al espacio de un aspecto irreal.

Esta profunda relación entre luz y arquitectura tiene como exponente la colaboración de Hermann Baur como arquitecto y Alfred Manessier como vitralista en la creación de *Santa Teresita del Niño Jesús* en Roubaix (1958). Guillaume Gillet, en *Notre - Dame* de Royan (1954 -1959), realiza el cerramiento del ábside mediante una gigantesca ventana. Le Corbusier consiguió hacer vibrar emotivamente los espacios en *Notre - Dame - du Haut* en Ronchamp aplicando, entre otros muchos, criterios de iluminación. En esta misma línea nos encontramos con la obra del arquitecto Hans Schadel (1910), el cual parece trazar el espacio desde el despliegue de la luz¹⁷¹⁵. En España, existen ejemplos significativos entre los que cabe desatacar la *Iglesia de los Sagrados Corazones* (1961), proyectada por el arquitecto Rodolfo García de Pablos, en la que cobran una importancia capital las vidrieras y diseños de Carlos Muñoz de Pablos, Suárez Molezún, Francisco Ferreras y José Luis Sánchez.



Sagrados Corazones. Capilla del Santísimo. Vidrieras de Francisco Ferreras. Altar de José Luis Sánchez. (1961)

La idea de la arquitectura en busca de la luz es una constante en la construcción de los templos contemporáneos. La *Catedral de Santa María* de Tokio, construida por Kenzo Tange en 1964, es un ejemplo paradigmático de cómo el sistema de iluminación genera la propia estructura del templo. El edificio está constituido por una estructura de cemento que parece confluir hacia el foco principal de luz, cuya máxima intensidad se encuentra focalizada en el altar. Todos los haces de luz parecen dirigirse al unísono hacia el techo, lo que le confiere un marcado carácter simbólico de unión con Cristo. Todo ello, unido al fuerte dinamismo que impone la cuidada utilización de los materiales -planchas de acero galvanizado que recorren longitudinalmente el edificio -, dota al edificio de una fuerza ascendente que confluye hacia el punto de máxima intensidad lumínica. La importancia de la luz queda manifiesta en la disposición de la pila bautismal que queda iluminada por una luz cenital que llega desde el techo simbolizando el bautismo como iluminación que llega desde arriba, desde Cristo. La *iglesia de la luz*, construida por Tadao Ando en 1989 en la ciudad de Osaka, constituye un ejemplo de cómo la luz se convierte, en sí misma, en el tema principal del templo. A la pared frontal de este edificio en forma de prisma se le ha practicado una hendidura en forma de cruz que permite la entrada de luz desde el exterior, de tal modo que la silueta de la cruz queda proyectada en el suelo del edificio. Al tratarse

¹⁷¹⁵ Entre sus obras cabe destacar, por el delicado empleo de la luz: el santuario mariano de *Kálberau*, la capilla de *Vizentinum* de Würzburg, la iglesia de *Lohr -am - Main*, etc. Cf. PLAZAOLA, JUAN: *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 944.



Tadao Ando. Iglesia de la Luz. Interior. 1989.

de luz natural, cuyos matices varían según avanza el día, incorpora una rica lectura simbólica:

*«La luz se convierte en algo maravilloso cuando tiene como fondo la más profunda oscuridad. Los cambios de iluminación a lo largo del día reflejan, una vez más, la relación del hombre con la naturaleza, abstrayéndola del mejor modo posible, al tiempo que desempeña una función purificadora con respecto a la arquitectura».*¹⁷¹⁶

La arquitectura vibra al compás de los ritmos naturales. Arquitectura y naturaleza quedan integrados en una pretensión de unidad de sentido con la intención explícita de superar el tradicional dilema entre *Naturaleza* y *Abstracción*¹⁷¹⁷. Esta intención arquitectónica es buscada con tanto ímpetu que se llega hasta el extremo de invertir la relación. El edificio no se concibe pensando en modular la luz, sino que la luz es la que marca la pauta en la organización espacial:

*«Los elementos arquitectónicos se disponen intentando interferir, lo menos posible, tanto el ritmo del claroscuro como la corriente suave de luz, trasformándose así en una obra arquitectónica»*¹⁷¹⁸.

Es importante destacar como la arquitectura japonesa recoge una tradición estética en la que la sombra juega un papel capital¹⁷¹⁹. Este aspecto, integrado con la tradición occidental, ha posibilitado la creación de un ámbito arquitectónico enriquecido en matices simbólicos. Junichirō Tanizaki nos cuenta en su famosa obra

¹⁷¹⁶ Cf. ANDO, TADAO, en GARCÍA GUTIÉRREZ, FERNANDO: *«La nueva arquitectura religiosa en el Japón actual»*, en *Ars Sacra*, nº 3, 1997, p. 31.

¹⁷¹⁷ *«La presencia de la Naturaleza también se reduce a la mencionada entrada de luz, que es un elemento básicamente abstracto. Para mantener esa abstracción, la arquitectura se hace extremadamente purista. El dibujo lineal que la luz crea sobre el pavimento y la cruz que se va moviendo a través del espacio expresa con pureza la relación del hombre con la naturaleza»*. Cf. IBARAKI, OSAKA: *«Iglesia de la luz»*, en *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 311, 3^{er} trimestre 1997, p. 75.

¹⁷¹⁸ TOYO ITO: *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Murcia, 2000, p. 92. [Trad. Cast. Maite Shigeko Suzuki].

¹⁷¹⁹ *«No es que tengamos ninguna prevención a priori contra todo lo que reluce, pero siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido; es decir, tanto en las piedras naturales como en los materiales artificiales, ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo»*. Cf. TANIZAKI, JUNICHIRO: *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2002, 13^a Ed., p. 30. [Trad. Cast. Julia Escobar].

El elogio de la sombra, como en la cultura oriental, ésta se convierte en el lugar de presencia de lo inefable. Mientras en Occidente, como hemos analizado más arriba, la luz es expresión de belleza, gran parte de la reflexión estética japonesa gira en torno a la expresión de la sombra. El citado autor analiza las lacas, la tinta, las porcelanas, el vestuario que se emplea en el teatro "nô"... como elementos de la cultura japonesa en la que se aprecia una buscada sensación de penumbra. En la arquitectura sagrada, la opacidad de los materiales empleados, como el hormigón, la luz cenital, la penumbra... ofrecen posibilidades de expresión que, integradas con la mística de la luz occidental han dado como resultado un ámbito de expresión enriquecido en el que sombra - luz, palabra - silencio, lleno - vacío instauran un campo de juego idóneo para la expresión del misterio:



Miguel Fisac. Teologado de los PP Dominicos.
Acobendas (Madrid). 1955.

*«Pero hagamos el siguiente experimento: dejemos el espacio que los rodea en una completa oscuridad, luego sustituyamos la luz solar o eléctrica por la luz de una única lámpara de aceite o de una vela, y veremos inmediatamente que esos llamativos objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad».*¹⁷²⁰

En otras ocasiones, la luz adquiere una fuerza alusiva o metafórica que el templo recoge en la disposición de sus volúmenes. El arquitecto Steven Holl, en su proyecto para la *Capilla de San Ignacio* (1996), en la Universidad de Seattle, interpreta metafóricamente las diversas cualidades de luz que dibuja la cubierta irregular del templo. De este modo cada parte del culto tiene un modo de expresión en haces de luz cualitativamente diferenciados:

*«La luz de la fachada sur se corresponde con la procesión, parte fundamental de la misa. La fachada norte, que mira a la ciudad, se corresponde con la Capilla del Santísimo y cumple la misión de acercamiento a la comunidad. El espacio principal para el culto cuenta con luces este y oeste».*¹⁷²¹

La diversa orientación de los lucernarios permite que la luz de la capilla, por la noche, se derrame en todas las direcciones, lo que la convierte en punto de

¹⁷²⁰ Cf. TANIZAKI, JUNICHIRO: *El elogio de la sombra*, p. 35.

¹⁷²¹ Cf. HOLL, STEVEN: "Capilla de san Ignacio", en *El Croquis*, nºs 88/89, I, 1998, p. 212.

referencia y confluencia espiritual dentro del campus donde se ubica¹⁷²². Steven Hall, juega con los colores para buscar la expresión más adecuada al culto¹⁷²³. En este sentido, precisa los diferentes matices: la procesión y el nartex se encuentran bañados por la luz solar; la nave, en la parte este, se encuentra inmersa en un amarillo matizado por lentes azules, en contraste con la parte oeste que aplica el mismo criterio invirtiendo los colores; la capilla del Santísimo se ilumina de una tonalidad naranja con lentes púrpura, al contrario que la capilla de la Reconciliación, en el que las lentes son naranjas y el campo iluminado púrpura; el presbiterio de un color rojo con lentes rojas y, por último, la torre del campanario y el estanque que reflejan la luz de la noche. El programa lumínico del edificio trata de diferenciar cualitativamente los espacios atendiendo tanto al culto privado como al comunitario. El templo está concebido como una unidad que permita dar expresión a la devoción particular de cada uno integrada en el conjunto de la comunidad¹⁷²⁴. Este aspecto queda expresado por el cuidado empleo de la luz que diferencia y unifica los diferentes ámbitos que constituyen el templo:

*«Como en los “ejercicios espirituales” de los jesuitas, no existe un solo método – “cada método ayuda a un tipo de persona...”; lo que tenemos es una unión de diferencias resueltas en una unidad».*¹⁷²⁵

La peculiar utilización de la luz parece querer resaltar el carácter plástico del espacio. Se trata de una concepción arquitectónica que tiende a resaltar lo tectónico, entendido como lo táctil, lo sustentante. En la obra de Steven Holl, la luz interviene como elemento que intensifica lo sensorial. Para el arquitecto americano la percepción del espacio arquitectónico se produce de un modo previo a la conceptualización lógica. El espacio se conoce caminando a través de él, tocando, escuchando... Se trata de un conocimiento más intuitivo que racional en el que el juego y la exploración adquieren un papel protagonista:

«Para que la arquitectura se abra hacia las cuestiones de la percepción, debemos suspendernos en la incredulidad, separarnos de la parte racional de la mente y simplemente jugar y explorar. La razón y el escepticismo deben rendirse a un horizonte de

¹⁷²² «La Capilla se dispone en el lugar más que como un edificio objeto ensimismado como organizador del propio campus. Su planta rectangular parece especialmente apropiada para definir precisamente tanto el espacio del campus, como el espacio procesional y de reunión que aloja en su interior». Ibid.

¹⁷²³ «Cada uno de estos lucernarios y los huecos responden a las diversas partes del programa [...]. El tratamiento del interior contribuye a enriquecer esta idea de espacio unitario bañado en luces múltiples». Cf. HOLL, STEVEN: «Las siete lámparas. Capilla de San Ignacio, Seattle», en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 46.

¹⁷²⁴ «La oración privada en lo secreto se trueca de suyo en cosas común, por virtud de la unidad espiritual, que nos liga. Y, por otra parte, la oración colectiva retiene todo lo esencial de la privada, porque Dios nos ve a cada uno de nosotros, concretamente, tal y como somos, a la vez que contempla la comunidad de todos los creyentes, apretados en unidad, a despecho de las dispersiones que la vida cotidiana implica». Cf. SERTILLANGES, P.: *La prière*, Art. Catholique, París, 1917, p. 135. Cit. en GUARDINI, ROMANO: *El espíritu de la liturgia*, p. 20.

¹⁷²⁵ Cf. HOLL, STEVEN: «Capilla de San Ignacio. Universidad de Seattle, Washington», en *Arquitectura*, nº 311, 3^{er} trimestre, 1997, p.78.

*descubrimiento. Las doctrinas no tienen crédito en este laboratorio. La intuición es nuestra musa».*¹⁷²⁶



Steven Holl. Capilla de San Ignacio (Universidad de Seattle). Vista exterior. 1996.

La luz es entendida como el elemento clave que modela la arquitectura. Steven Holl hace una equivalencia entre los movimientos de la música y la articulación que brinda la luz en la composición arquitectónica:

*«Oímos la “música” de la arquitectura cuando nos desplazamos a través del espacio, cuando los rayos de sol hacen que se produzca una sucesión de luces y sombras»*¹⁷²⁷.

Al recorrer los espacios, se va desvelando paulatinamente la esencia del edificio. El recorrido no consiste en un análisis conceptual del espacio, sino que radica la experiencia vivida y sentida del edificio. El movimiento del cuerpo a través del edificio posibilita la aparición de multitud de puntos de perspectiva que integrados construyen una perspectiva novedosa que difiere del estatismo de la

¹⁷²⁶ Cf. HOLL, STEVEN: “Pre – theoretical ground”, en Steven Holl, Birkhäuser – Verlag für Architektur and arc en rêve centre d’architecture, Catálogo publicado con ocasión de la exposición de Steven Holl, en *Arc en rêve centre d’architecture* en Burdeos en 1993, Berlín, 1996, 2º reimpresión, p. 21.

¹⁷²⁷ Ibid.

perspectiva renacentista¹⁷²⁸. Lo peculiar de este planteamiento es que la construcción perspectiva se hace desde el movimiento real, experimentando y



Steven Holl. Dibujo de las siete lámparas para el diseño de la Capilla de San Ignacio.

sintiendo el espacio, por lo que no se trata de una construcción conceptual. Los materiales – texturas, cualidades, matices...- en la obra de Steven Holl adquieren una importancia capital, ya que son ellos los que permiten la comprensión de la articulación del conjunto:

«Los materiales de la arquitectura transmiten disonancia o consonancia, del mismo modo que lo hacen los instrumentos en una composición musical. La transformación arquitectónica de materiales naturales como el cristal o la madera integran cualidades que estimulan el espíritu y los sentidos. De un modo análogo a los instrumentos de viento, metal o percusión, su orquestación en la composición arquitectónica es crucial para la percepción y comunicación de ideas tal como lo es para la orquestación de los instrumentos en una composición sinfónica»¹⁷²⁹.

Para Steven Holl los materiales constituyen el medio a partir del cual se despliega la comprensión arquitectónica, por lo que la luz no consiste únicamente en un añadido decorativo que se incorpora para complementar el diseño arquitectónico, sino que constituye un elemento mediacional que posibilita la comprensión del espacio arquitectónico:

«La experiencia de la transformación material está inmersa en la dimensión humana de la necesidad de belleza. Los materiales constituyen las herramientas que permiten la comunicación de un concepto en la experiencia de una obra arquitectónica[...]».¹⁷³⁰

¹⁷²⁸ «La perspectiva espacial, considerada en paralelo con el movimiento espacial se diferencia radicalmente del punto de vista estático del Renacimiento y de la moderna proyección axonométrica del espacio racional del positivismo». Ibid.

¹⁷²⁹ Cf. HOLL, STEVEN: "The haptic realm", en Steven Holl, o.c., p. 31.

¹⁷³⁰ Ibid.

Este modo de percepción espacial se pliega a lo que Steven Holl denomina *universo háptico* (*the haptic realm*), lo constituye una clave muy valiosa de comprensión arquitectónica, ya que no plantea el dilema entre lo sensible y lo inteligible, sino que los integra potenciando el carácter mediacional de lo tectónico:

*«El material y el detalle, donde se intensifica más la cualidad que la cantidad y se estimulan los sentidos del espectador, potencian lo táctil frente a la simple percepción visual estableciendo el “universo háptico” (“the haptic realm”)».*¹⁷³¹

Este planteamiento es clave para comprender el uso de la luz y los materiales en muchas iglesias de nueva construcción. La recuperación del valor del material – luz, vidrio, roca, ladrillo...- es una constante que se da en muchos templos y constituye una línea de investigación en la arquitectura contemporánea. El material es llevado al máximo punto de tensión en cuanto a sus posibilidades expresivas, lo que exige, como anteriormente se ha indicado, un máximo respeto a su despliegue interno¹⁷³². En este contexto, la luz no se entiende como algo aislado, sino que se comprende desde el juego que establece con la textura y disposición de los diferentes materiales. Los materiales y la luz no constituyen elementos que se yuxtaponen en la composición arquitectónica, sino que quedan entreverados en un sutil juego de relaciones que despliegan todo un abanico de tonalidades, matices, cualidades... que dan expresión a un ámbito determinado¹⁷³³. La arquitectura sacra ha potenciado un aspecto clave para la comprensión del sentido de los edificios: la luz activa el material y cualifica el espacio¹⁷³⁴. El empleo de la luz en la configuración de los espacios para la celebración litúrgica nos advierte sobre un tema clave para la comprensión de la arquitectura sacra contemporánea: el nuevo estilo supone la integración de los máximos logros arquitectónicos del pasado. No cabe hablar de la mística de la luz del gótico o del esplendor festivo del rococó,

¹⁷³¹ Ibid.

¹⁷³² «Cuando se diseña con ladrillo se debe preguntar al ladrillo que quiere ser. Y el ladrillo dirá: “Yo quiero un arco”. [...] Eso es conocer el orden, conocer la naturaleza es conocer que puedo hacer y respetarlo. Si se está trabajando con ladrillo, no se debe usar como una propiedad secundaria. Ser tiene que glorificar, porque está es la posición que merece». Cf. KAHN, LOUIS I.: “The invisible city –International Conference at Aspen, Colorado, 19 June 1972”, cit. por JUAREZ CHICOTE, ANTONIO: *Continuidad y Discontinuidad en Louis I. Kahn. Material, Estructura y Espacio*, Departamento de proyectos arquitectónicos. Escuela Técnica superior de arquitectura, Tesis doctoral inédita, Director Juan Carlos Sancho Osinaga, 1997, p. 70.

¹⁷³³ «Todo en la naturaleza es el brotar de la luz. Lo luminoso, que no es material, tiene, por fruto de un acuerdo intemporal, la capacidad de hacerse material». Cf. KAHN, LOUIS I.: “From a Conversation with Jamine Metha, 22 October 1973”, cit., por JUAREZ CHICOTE, ANTONIO: *Continuidad y discontinuidad en Louis I. Kahn. Material, Estructura y Espacio*, p. 95.

¹⁷³⁴ Escribe Rafael Moneo a propósito de la utilización de la luz para creación de un espacio cualitativamente diferente en el interior de la *Catedral de Nuestra Señora de los Angeles* (1997): «El perfil de la nave queda dibujado por la espalda de las capillas de los deambulatorios. A ella la luz no llega directamente: se filtra a través de las pilastras que resultan de levantar verticalmente sus muros laterales. La nave central queda así contenida por el sistema de los muros laterales y bañada por una luz no inmediata, procedente de la que entra a raudales por las cristaleras, tamizada por el alabastro. La arquitectura de la nave aparece envuelta por una atmósfera luminosa que nos aleja del mundo exterior y que deseáramos nos transportase a una actitud de espíritu desprendida y relajada, dispuesta a entrar en el ceremonial del rito». Cf. “Catedral de Nuestra Señora de los Angeles”, en *El Croquis*, nº 98, tomo V, 1999, p. 163.

más bien se combinan y potencian los recursos lumínicos con mayor expresión y significación de estilos arquitectónicos pretéritos¹⁷³⁵.

b) Economía y Sencillez en los espacios y edificios.

Escribe López Quintás en *Estética de la Creatividad*:

*«La tarea integradora exige sencillez, actitud de acogimiento y apertura, reconocimiento de que la plenitud humana se consigue a través de la potenciación que implica el encuentro, la interferencia de ámbitos. El orgullo lleva a imponer los propios criterios, cerrarse al influjo plenificante del entorno -en toda sus vertientes-. La sencillez lleva a inmergirse en todo aquello que significa un ámbito de realidad y ofrece una riqueza interna y un elenco correlativo de posibilidades».*¹⁷³⁶

En este sentido, la sencillez es entendida como una actitud de *acogimiento* y *apertura*, de disposición para el encuentro con otras realidades. La sencillez, entendida como un modo de apertura colaboradora a las personas y al entorno de manera humilde, parte de una actitud de respeto¹⁷³⁷. Para entrar en relación de presencia con una realidad valiosa hay que hallar un punto medio entre la *fusión* y el *alejamiento*; este punto medio, estar cerca pero a cierta distancia es lo que se denomina *respeto*. Esta condición no se da si la distancia se entiende como alejamiento. El *vitalismo*, frente a la corriente personalista, interpreta el distanciamiento entre el hombre y lo real como una forma de alejamiento y escisión. En este sentido, la realidad externa al hombre no podría ser integrada nunca dentro de su persona y permanecería siempre como algo extraño y enfrentado al sujeto.

Las consecuencias antropológicas de este posicionamiento del hombre frente al mundo son nefastas, ya que, si lo *distinto* a mí siempre va a ser *extraño*, el hombre se encuentra arrojado en el mundo, es decir, se halla en un entorno inhóspito, al que no puede unirse con ninguna actividad que tenga sentido. Tal como se ha estudiado, el

¹⁷³⁵ En este sentido, son sumamente ilustrativas las siguientes palabras de Rafael Moneo a propósito del empleo de la luz en la catedral de *Nuestra Señora de los Angeles*: «La luz juega un papel primordial. Por un lado, la luz, reflejada por las capillas que la han captado en los amplios ventanales, nos orienta en los caminos de los deambulatorios que nos conducen a la nave; esta luz no es muy diversa de aquella que encontramos en las iglesias románicas. Por otro, la luz filtrada a través del alabastro crea una atmósfera luminosa, difusa y envolvente, en la que flota lo construido, confiando en hacernos vivir una experiencia del espacio próxima a la que tuvimos en algunas iglesias bizantinas. Por último, la vidriera/cruz que preside el ábside entiende la luz como metáfora mística de una presencia de Dios que se manifiesta en los rayos de sol que a través de ella nos llega. No sería difícil asimilar este tipo de experiencia arquitectónica a alguna utilizada por los arquitectos del barroco». Cf. «Catedral de Nuestra Señora de los Angeles», en *El Crioquis*, nº 98, tomo V, 1999, p. 166.

¹⁷³⁶ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p.25.

¹⁷³⁷ «También hoy en lo religioso aparece una aspiración a la sencillez, alejarse de una vez del boato pseudo – religioso, que en la digna sobriedad está siempre la belleza. Lo más mínimo de la naturaleza ya es belleza; y si hay algo que añadir eso que llamamos arte, que quede encajado dentro de esa naturaleza, que quede encajado en la totalidad, que se integre, que en una escultura nace en la hermandad con todo aquello que la rodea, que no sea obstáculo para caminar por ese espacio ni visual ni físicamente». Cf. OTEIZA, ANTONIO: «Experiencia religiosa y creación artística», en *Experiencia y transmisión de lo sacro. II Curso de Arte Sacro Fundación Félix Granda*, Fundación Félix Granda – Fundación Universidad San Pablo CEU -Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 126.

hombre *arrojado* en el mundo está abocado a una vida sin sentido, una existencia "*absurda*". La única forma de sentido que puede adquirir en un mundo que le queda distante es conseguir sobre el mismo cierta forma de dominio mediante la elaboración de sistemas que le permitan analizar lo que se halla fuera del sujeto, diseccionarlo, ficharlo, inventariarlo, tenerlo bajo control.



R. Schwarz. Iglesia de San Miguel.
Frankfurt.

Desde la posguerra de 1918, nos encontramos en Occidente con una tendencia a huir del espíritu, identificándolo con un potencial aniquilador del género humano. Frente a este retraimiento progresivo, se ha ido glorificando a las fuerzas inconscientes y las tendencias más primarias que se esconden en el hombre. En definitiva, no es más que la añoranza por una vida salvaje, en la que las respuestas se ajustan totalmente al medio. Dejándome llevar por lo *estimúlico*, no tengo posibilidad de equivocarme, puesto que el instinto responde certeramente a los estímulos procedentes del medio. Se trata, sin duda, de un craso error; puesto que lo que en este caso es válido para el animal no lo es para el hombre, ya que el hombre no posee esa seguridad instintiva que tiene el animal. En el caso del hombre, el empastamiento con la realidad no permite ver más allá del momento inmediato y se convierte en una sucesión de

instantes gozosos carentes de sentido que terminan abocando a la lógica del dominio y la manipulación.

La sencillez implica, por tanto, respeto, ya que esta actitud nos permite el acceso a lo real, a esas cosas que se nos ofrecen por vía de presencia. Sin lo dicho anteriormente nos parecerían absurdas o producto de una mente perturbada, como tantas veces se ha dicho, las siguientes palabras de Van Gogh: «*Pero intensificando todos estos colores se logra de nuevo una serenidad y la armonía. Ocurre con la naturaleza algo semejante a lo que sucede con la música de Wagner, la cual aunque sea ejecutada por una gran orquesta, es, pese a ello, algo íntimo*»¹⁷³⁸. Van Gogh escribe estas líneas a su hermana Wihelmina desde Arlés el tres de Marzo de 1888. Había viajado allí buscando encontrar el rico colorido que había visto en las estampas japonesas. Van Gogh intuye algo de suma importancia, tanto para la creación artística como para la vida en general. Consciente de su limitación y del convencimiento de que no todo lo creado sale de él y de su autosuficiencia de genio, busca incesantemente el color, los paisajes, la obra de arte en el diálogo entre él mismo y la naturaleza que le ofrece esas posibilidades. Para ello no se recluye en su

¹⁷³⁸ Cf. *The complete letters of Vincent van Gogh*, Connecticut, obra publicada por la New Yor Society, 1958. Cit. por HERSCHEL B. CHIPP: *Teorías del arte contemporáneo*, p. 47.

estudio o mira desde su ventana con una distancia de alejamiento; cosa que sí hacía Gaughin y era motivo de disputa artística entre ambos. Tampoco disecciona, ni se diluye en el ambiente empastándose con él. Pasea, dialoga; unas veces con los mineros, otras con los campesinos, vive con ellos y es sensible a sus preocupaciones, y en ese diálogo continuado y respetuoso con la realidad, deja que ésta se muestre, se despliegue; de este modo, ésta se torna íntima y surge la obra de arte como *desvelamiento* o *aletheia*, retomando la idea de Heidegger.

En el fondo de la preocupación por la sencillez, late el problema del fundamento: el acceso a lo real por vía de presencia, de inmediatez eminente. La relación de presencia con lo real se da mediante una actitud de sencillez que implica respeto, espíritu abierto, dialogante..., condiciones imposibles de cumplir desde el hermetismo existencial que supone el mero afán de originalidad.

Estas consideraciones implican una serie de puntos clave para la comprensión de la arquitectura sacra contemporánea.

- No es lo mismo sencillez que simplicidad. Lo simple es lo carente de profundidad alguna, lo inexpresivo. La sencillez nos revela lo profundo¹⁷³⁹.
- Lo sencillo no es igual que lo superficial. Al contrario, se halla en íntima conexión con lo profundo. Tiende a pensarse normalmente que la sencillez en el trato con la realidad que nos rodea es equiparable a un modo superficial de entender este diálogo, es decir, entenderlo en el nivel primario de roce, proximidad sin implicación y no como un verdadero encuentro. Equiparando sencillez a superficialidad, la convivencia con lo real se convierte en aguante de lo real.
- La sencillez entendida como actitud de acogimiento y apertura, en clara oposición al orgullo, sitúa al hombre en dirección hacia lo profundo:

*«Este retorno a lo natural – originario constituye la mejor preparación para renovar el sentido del misterio, que no es primordialmente algo oculto, sino algo en extremo profundo y valioso que se revela claramente, pero se revela como lo que es, como una realidad inagotable e inaccesible a toda forma de conocimiento que implique dominio».*¹⁷⁴⁰

- Lo que es, e implicaciones de la sencillez, como retorno al carácter originario de las cosas, desvelamiento de lo profundidad..., es algo que el arte de nuestro siglo ha expresado mediante la depauperación progresiva de las formas y la

¹⁷³⁹ «La exigencia contemporánea de pureza y sobriedad está impulsada por la intuición de lo profundo, que lleva consigo altas exigencias de claridad y precisión. Lo que cuenta no es pues la desnudez en sí misma, sino en cuanto es vehículo de plenitud, de forma análoga a como el silencio no se hace valer en cuanto mera falta de palabras, sino como signo de profundidad inexaurible de la palabra profunda». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p. 99.

¹⁷⁴⁰ Ibid., p. 102.

desnudez que muestran los materiales empleados en las diferentes realizaciones artísticas. El arte del siglo XX ha intuido toda esta serie de implicaciones presentándonos una serie de obras que, si bien en muchos casos atacan abiertamente nuestra sensibilidad estética, no nos pueden dejar indiferentes puesto que se sitúan en la frontera entre la sencillez, entendida como modo de acceso al conocimiento de lo profundo, y la desnudez y depauperación como afirmación de un nihilismo que se considera manifiesto.

La sencillez, tal como venimos exponiendo, exige atención a lo esencial¹⁷⁴¹, funcionalismo¹⁷⁴², economía¹⁷⁴³, sobriedad, pureza¹⁷⁴⁴...constantes que Juan Plazaola considera fundamentales en la creación de los espacios arquitectónicos contemporáneos.

¹⁷⁴¹ «El edificio religioso mismo se presenta, tanto en el interior como en el exterior, con una discrección, una pureza y una reserva diametralmente opuestas a la declamación, a la retórica y a la grandilocuencia del arte decimonónico». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 53

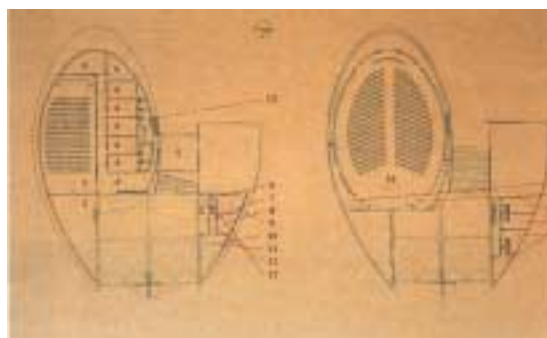
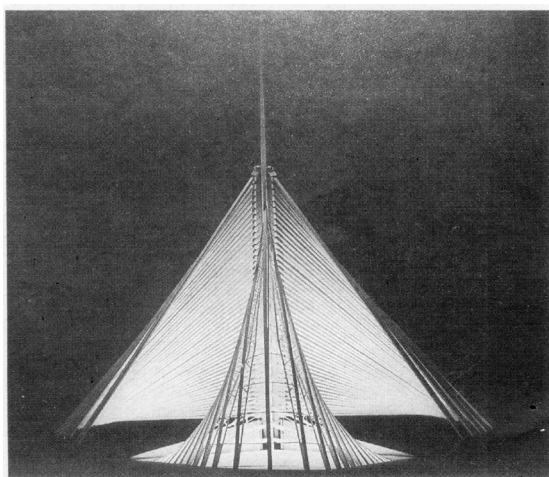
¹⁷⁴² En el capítulo 6º se trata con detenimiento la distinción clave en arquitectura entre *funcionalismo* y *funcional*. Las distinciones realizadas en ese apartado pueden aclarar muchos de los aspectos presentes en la nueva concepción de la arquitectura sagrada.

¹⁷⁴³ «El gusto por la simplicidad de medios es de actualidad en todos los planos del arte. Lo mismo en poesía que en música o en artes plásticas, se valora sobre todo la significación estética de la desproporción entre el efecto producido y los medios empleados». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 58.

¹⁷⁴⁴ «Pureza es respetar ese halo sacral que parecen irradiar las cosas intactas creadas por Dios [...]. Y en las cosas creadas por el hombre preferimos también la sencillez y la integridad. Encantados ante las cosas sencillas, no queremos mezclarlas ni disfrazarlas, para que su esencia no se evapore. Manteniéndolas en su jugosa realidad, se convierten en mensajeras de realidades eternas e invisibles». Ibid., p. 62.

Capítulo 15: EL ESTILO EN LA ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA

¿Podemos hablar de estilo en la arquitectura sacra contemporánea? Los ejemplos que se han ido analizando son tan heterogéneos como los caminos por los que se ha desarrollado el arte de finales del siglo XX y principios del XXI. En este sentido, cabe preguntarse si se puede hablar de *estilo* en la arquitectura sacra contemporánea, o más bien de una secuencia de experimentos formales que se



Santiago Calatrava. Diseño para el concurso "La iglesia del 2000". Maqueta vista exterior y plantas.

desarrollan a impulsos del ingenio creador de los arquitectos. Por otro lado, en el panorama arquitectónico contemporáneo es más propio hablar de *estilos* que de estilo. Los edificios llevan las firmas de sus arquitectos, de tal modo, que resulta relativamente fácil reconocer los "estilos" particulares de cada uno.

Basta con citar algunos para comprobar este aspecto: Steven Holl (1947), en uno de sus últimos diseños – *Residencia del Instituto Tecnológico de Massachussets* –, se inspira en la estructura orgánica de los panales y las esponjas marinas¹⁷⁴⁵; Frank Gehry desarrolla una idea arquitectónica que se aproxima a la escultura hasta fundirse con ella; los últimos trabajos de Santiago Calatrava parecen esculturas gigantescas que recuerdan la estructura ósea de organismos animales; la solución de problemas funcionales desde la espectacularidad geométrica de la obra de Rafael Moneo; la ausencia de ángulos rectos en la obra de Lars Spuybroek (1959); la recuperación de elementos arquitectónicos en los edificios de Kenzo Tange, la defensa de la arquitectura neorracionalista pura de Aldo Rossi... Todo ello parece hablarnos de un *estilo pluridimensional*.

La arquitectura sacra contemporánea no es ajena a la impronta de los matices propios de cada arquitecto en los edificios. El concurso para la iglesia del año 2000 que se convocó en Roma para conmemorar el jubileo, con objeto de

¹⁷⁴⁵ Cf. PUERTA, ANTONIO: "Complejidad", en *Diálogos entrecruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*, p. 138

encontrar un modelo para la iglesia del tercer milenio, es una muestra de la carencia de unidad de criterio en la construcción de los templos. Para el diseño del



Frank Ghery. Diseño para el concurso "La Iglesia del 2000". Dibujo alzado.

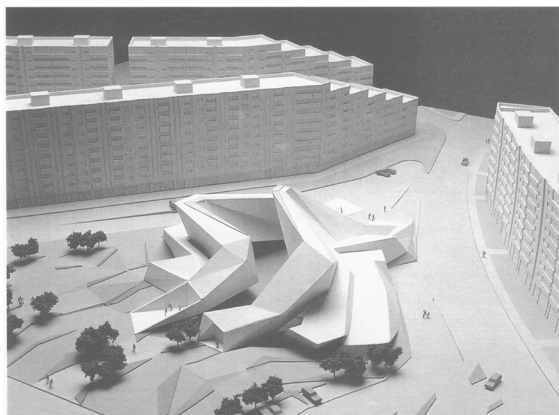
templo del año 2000 fueron invitados seis arquitectos: Richard Meier, ganador del concurso, Gunter Behnisch, Tadao Ando, Santiago Calatrava, Frank Gehry y Peter Eisenmann. Cada proyecto presentado obedece a la investigación personal de cada arquitecto aplicada a la solución de un espacio sagrado¹⁷⁴⁶. En este sentido, Santiago Calatrava, utilizando una cubierta móvil de

costillas con una gran luminosidad, concibe el edificio como un hito que pretende ser punto de referencia en el caos circundante. Se trata de una solución que acentúa más el carácter simbólico del edificio en el diálogo con el entorno, característica constante en su arquitectura, que el despliegue interno del espacio a partir de la función litúrgica. El espacio interior queda definido por una planta en forma de elipse que le confiere una fuerte dirección longitudinal, un esquema bastante clásico y superado a principios del siglo XX. El templo de Frank Ghery se sitúa en la misma línea que otros diseños suyos, en los cuales el valor plástico de los volúmenes retorcidos adquiere un valor simbólico que genera una fuerte tensión visual respecto al entorno más inmediato. La conformación del espacio interior no abandona el esquema tradicional en forma de cruz. Gunter Behnisch aportó, si cabe, el planteamiento más novedoso, al proponer un edificio con una articulación absolutamente flexible, con muros movibles, en el que la jerarquía de los puntos de mayor tensión se disuelve en una suerte de continuidad con el entorno. Peter Eisenmann realiza una experimentación en la que los volúmenes quedan distorsionados, lo que crea un fuerte contraste con los edificios del barrio donde debe ubicarse el templo. La articulación espacial interna es sumamente compleja, ya que el espacio se disuelve en un itinerario continuo que no respeta la distinción jerárquica interna entre comunidad y clero. Tadao Ando hace uso del simbolismo de la luz, combinándolo con la fuerza de las formas geométricas, en este caso un gigantesco triángulo que se alza como símbolo místico en medio de lo cotidiano. El proyecto de Richard Meier plantea un edificio que se articula a partir de tres semi – bóvedas que jerarquizan el espacio - nave de la iglesia, capilla de uso diario y baptisterio -¹⁷⁴⁷, al tiempo que permiten un estudiada iluminación interior, ya están unidas por una cubierta transparente. El edificio resalta por su transparencia mural. El empleo del cristal, como cerramiento, adquiere en este templo un gran valor

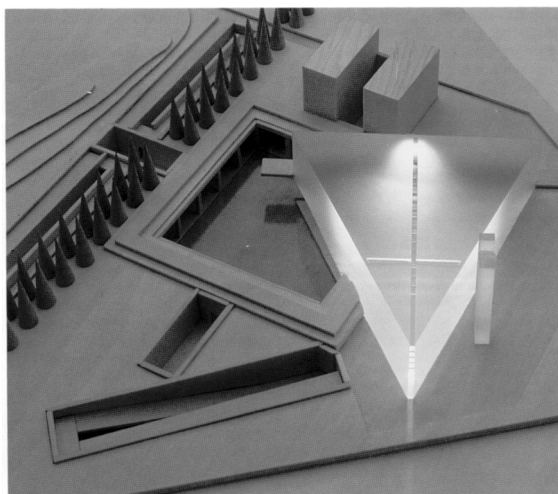
¹⁷⁴⁶ «Entrando en el campo más específicamente arquitectónico, los seis proyectos propuestos desarrollan un abanico de soluciones de indudable calidad, aunque parece difícil destacar aquellos términos innovadores, claramente solicitados en las bases del concurso». Cf. MONACO, ANTONELLO: "Una iglesia para Roma", en *Arquitectura*, nº 311, 3^{er} trimestre, 1997, p. 95.

¹⁷⁴⁷ «Los tres caparazones que conforman el espacio sagrado son el resultado de tres círculos de idéntico radio, unas formas cóncavas de hormigón que simbolizan la Santísima Trinidad». MEIER, RICHARD: "Jubileo simbólico. Iglesia del año 2000, Roma", en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 52.

simbólico, ya que trata de representar la «condición de proximidad y cercanía que implica la peregrinación»¹⁷⁴⁸.



Peter Eisenmann. Diseño para el concurso "La iglesia del 2000". Maqueta vista exterior.



Tadao Ando. Diseño para el concurso "La Iglesia del 2000". Maqueta vista exterior.

Estos ejemplos nos muestran un espacio arquitectónico sumamente complejo¹⁷⁴⁹ en el que se puede observar la integración ecléctica de los logros arquitectónicos del pasado como un elemento definitorio de la arquitectura sacra contemporánea: la continuidad espacial y la desnudez de las estructuras como nunca pudieron imaginar los arquitectos del gótico; la fuerza poética de las torsiones imposibles y el movimiento volumétrico que permiten las modernas técnicas y materiales de construcción, sólo posibles en la imaginación barroca; la métrica minuciosa del Renacimiento, llevada a las cotas más altas de abstracción; la esencialidad de formas y el gusto por los ámbitos de meditación y recogimiento del románico... Sin embargo, una característica común de los seis templos apuntados es haber optado por la vía de la espectacularidad, en mayor o menor medida, y la búsqueda decidida del impacto en el entorno¹⁷⁵⁰. Los proyectos parecen guiarse más por un impulso de expresión personal que por un afán decidido de dar cuerpo expresivo al sentir de una comunidad. Esta característica se opone frontalmente a uno

¹⁷⁴⁸ Ibid.

¹⁷⁴⁹ «Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su lugar hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte». Cf. VENTURI, ROBERT: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 25. [Trad. Cast. Vincent Scully].

¹⁷⁵⁰ «Durante los últimos veinticinco años la arquitectura ha parecido olvidarse de la casa y concentrarse en todo lo demás. La pérdida de ideologías ha coincidido puntualmente con la pérdida de la habitación y, en correspondencia, con el extravío existencial de sus habitantes.

Los grandes proyectos arquitectónicos de los años ochenta y noventa, las innovaciones formales y tecnológicas, el desafío de creación, el prestigio del arquitecto se han unido, en esta época, a su competencia para diseñar museos, palacios de deportes, aeropuertos, bancos y, últimamente, catedrales [...]. Desde Gehry hasta Moneo, desde Foster hasta Rossi, de Piano a Venturi, de Rogers a Bofill, la nómina profesional de la arquitectura reciente recorre un surtido de aportaciones asociadas a obras emblemáticas que han convocado a los ciudadanos como turistas más que como seres habitantes». Cf. VERDÚ, VICENTE: "Hacia otra casa", en AAVV: *La casa, su idea*, p. 39.

de los grandes logros de la renovación arquitectónica religiosa de principios de siglo: el despliegue de *dentro hacia fuera*¹⁷⁵¹.

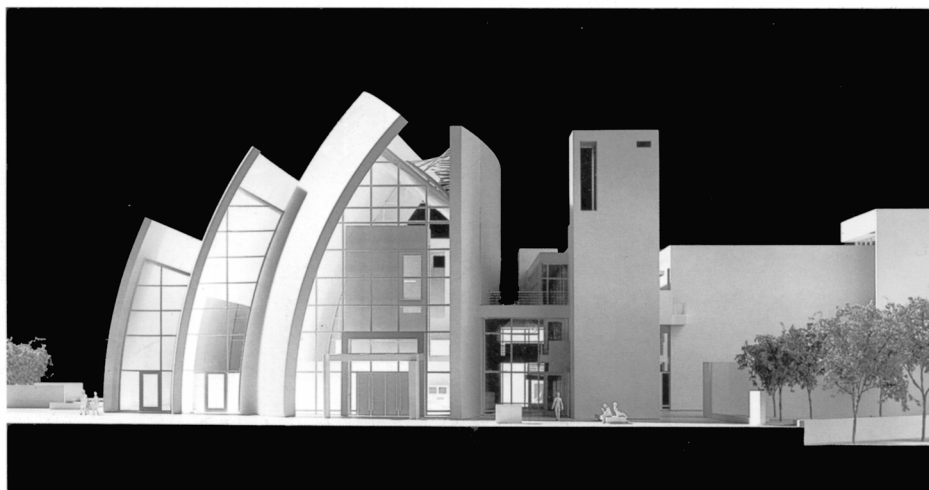
El ámbito creado en el interior es el fundamental, ya que se despliega desde el *habitar* como creación de un ámbito de convivencia comunitaria. No importa tanto la capacidad simbólica o los tipos arquitectónicos, sino cómo el hombre experimenta el espacio como algo propio al *identificarse* con los modos que adquiere el habitar de su existencia. Este aspecto puede llegar a desajustar el equilibrio que debe existir entre expresión y misterio. El estilo es eminentemente relacional, ya que se origina desde la interferencia creadora de diversas realidades- la cultura, la técnica, la vida espiritual, el genio creador...-. Cuando la arquitectura sagrada no es fruto de la confluencia entre un entramado existencial sólido y la capacidad creadora de arquitectos dotados de una especial sensibilidad y con voluntad de servicio¹⁷⁵², no podemos hablar de estilo, sino de experimentación arquitectónica:

- Es una arquitectura de experimentación formal, es decir, de formas pero no de contenido.
- La renovación de las formas no va aparejada a una reflexión litúrgica profunda.
- El edificio se convierte en pretexto y soporte las preocupaciones estéticas del arquitecto.
- En muchas ocasiones se trata de una arquitectura retórica, es decir, repite mecánicamente las formas propias de la renovación de principios de siglo en Europa.

¹⁷⁵¹ «Hoy día, lo verdaderamente decisivo no son tanto los materiales en sí o las formas estéticas cuanto los ámbitos que se forman al interferirse diversas vertientes de la realidad. De ahí la tendencia a proyectar las iglesias de dentro afuera, de modo orgánico, como se desarrolla la vida del hombre, como surgen los fenómenos superobjetivos –un gesto, una expresión –». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la creatividad*, p. 259.

¹⁷⁵² «El orgullo –ya lo hemos dicho en el capítulo anterior –es el gran enemigo del artista que quiere colaborar con la Iglesia. El artista ama desde el momento en que se pone humilde y sencillamente a servir a la “ecclesia” sin pensar en sí mismo, sin dejarse arrastrar por el deseo de afirmar su yo». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 103.

Sin embargo, en apartados anteriores hemos estudiado cómo a principios del siglo XX existía, dentro de la gran diversidad formal de los templos, una



Richard Meier. Diseño para el concurso "La iglesia del 2000". Maqueta vista exterior.

intención decidida *de unidad funcional y estructural*. El impulso del movimiento litúrgico, unido a una serie de arquitectos y artistas dotados de una especial sensibilidad, consiguieron que a lo largo del siglo XX, que la arquitectura sagrada recuperase la tensión expresiva y la capacidad de adensar ámbitos que había ido perdiendo a lo largo del siglo XIX. Las décadas de los años 50 y 60 en España son un ejemplo significativo de la revitalización de los espacios litúrgicos: Javier Carvajal (1926), Francisco Coello de Portugal (1926), José Luis Fernández del Amo (1914 – 1959), Rafael de la Hoz (1924), José María García de Paredes (1924 – 1990), Miguel Fisac (1913), Francisco Javier Sáenz de Oiza (1928)... , junto a una pléyade de artistas plásticos de vanguardia, José María Subirach (1927), Venancio Blanco (1923), Eduardo Chillida (1924), Lucio Muñoz (1929), Jorge de Otaiza (1908), Pablo Serrano Aguilar (1910 – 1985)... , constituyen un ejemplo de la energía renovada con la que se abordaron los nuevos programas arquitectónicos para la celebración litúrgica. Esta confluencia creadora dio como resultado la creación de un estilo arquitectónico nuevo que pretendía la creación de *ámbitos de oración y unidad*. Las soluciones que se aplican en la creación de los nuevos espacios religiosos obedecen más a una combinatoria de un repertorio arquitectónico más o menos consensuado que a un proyecto elaborado desde la vivencia de lo que acontece en el templo. Ello da como resultado edificios carentes de especificidad. La única diferencia, en muchas ocasiones, entre la sala de un palacio de congresos y una iglesia es la colocación de una cruz en el recinto¹⁷⁵³.

En capítulos anteriores hemos estudiado los diferentes tipos de ámbitos a los que han dado expresión los estilos arquitectónicos de otras épocas: el primero fue

¹⁷⁵³ «En esta misma línea de interacción entre la cultura y el arte, conviene destacar que el arte sacro contemporáneo no debe tanto su origen a un afán esteticista de crear bellas formas cuanto a la necesidad espiritual de retornar a las fuentes de la verdadera piedad litúrgica». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 257.

la "mesa eucarística", posteriormente la "iglesia – camino" de las basílicas, en el románico cobra fuerza el ámbito de protección como "templo –fortaleza", el gótico convierte el templo en la "casa de Dios", y más adelante el ámbito "palaciego y festivo" tomará forma en el barroco. La arquitectura religiosa actual es un ejemplo significativo del fundamento antropológico que el arte tiene por su carácter eminentemente dialógico. La arquitectura religiosa actual es expresión de un ámbito comunitario de encuentro¹⁷⁵⁴.



Richard Meier. Diseño para el concurso "La iglesia del 2000". Maqueta vista interior y alzados.

¹⁷⁵⁴ «Y esto por la sencilla y profunda razón de que el espacio es a la comunidad lo que el tiempo a la melodía musical: le es necesario por ser su propia creación y su ámbito natural de despliegue. Un hombre requiere espacio por lo mismo que es dialogante, homo politicus, ser de vida en común. Crear, por tanto, espacios es fundar ámbitos propicios de diálogo». Cf. LOPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, p. 208.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La propia articulación interna de la investigación hace necesario organizar las conclusiones a partir de cuatro bloques fundamentales:

- Cuestiones de tipo metodológico.
- Crítica arquitectónica.
- Diseño de los espacios celebrativos.
- Dimensiones existenciales constitutivas de la arquitectura sacra contemporánea.

• CUESTIONES DE TIPO METODOLÓGICO

1. El arte posee un sentido profundamente antropológico que únicamente se alumbra si se articula una teoría de conocimiento que atienda de modo integrado a todos los niveles que confluyen en la creación artística. Para esto se hace necesario superar por vía de integración una serie de dilemas o escisiones conceptuales (sentimiento -inteligencia, objetivismo -subjetivismo, fondo -forma, abstracto/profundo -concreto/superficial...) que han despojado a la estética de su poder gnoseológico. La vía que permite la superación de estos dilemas es la *estética relacional*.
2. No existe estética sin ontología. Este aspecto nos permite hablar de los diversos niveles que moviliza la obra de arte, su interrelación y los planos de realidad que la integran. De este modo podemos vincular estética y acceso a la verdad, ya que, la creación artística, desde un planteamiento gnoseológico, a través de diversos giros conceptuales, es capaz de abrir nuevos universos de comprensión de la realidad, nuevas narrativas que posteriormente se incorporarán a los esquemas conceptuales que nos permiten alumbrar el sentido de lo real. Por las características propias de su trabajo - el diálogo permanente con la realidad -, el artista se encuentra en condiciones excepcionales para la apertura de nuevos marcos discursivos. Por esto, para entender el sentido profundo de la Arquitectura Sacra Contemporánea es absolutamente necesario fundamentar la investigación en categorías eminentemente relacionales como lo *sagrado*, lo *simbólico* y lo *festivo*, que, al movilizar en su despliegue interno el problema del *límite*, constituyen una vía idónea para alumbrar las conexiones que implica una reflexión estética de carácter ontológico.
3. Estas realidades conforman una constelación relacional que instauro un modo especial de espacio temporalidad, el cual posibilita al hombre acceder a la comprensión de la realidad atendiendo a la complejidad de los múltiples niveles y discontinuidades que presenta. Si lo sagrado, fenomenológicamente hablando, se presenta como aquello dotado de una especial fuerza e intensidad –*maná*, *numinoso*...-, estamos en disposición de comprender cómo se articulan los diversos niveles de la realidad. Tal como escribe Eliade: «*Todo espacio sagrado*

*implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente».*¹⁷⁵⁵ Esta posibilidad nos permite descubrir que la realidad presenta múltiples niveles que exigen un adecuado tratamiento si queremos hacer justicia a su peculiar conformación. Además, estos niveles no se encuentran escindidos a modo de departamentos estancos, sino que se despliegan y expanden entretejiendo tramas inéditas de realidad que permiten alumbrar los diversos sentidos de lo real¹⁷⁵⁶.

- CRÍTICA ARQUITECTÓNICA

1. La arquitectura pregunta por la intimidad cultural de una sociedad. Lo "íntimo" lo entendemos como propio, como aquello que nos copertenece, configura y responde a un sustrato cultural común del que todos participamos y en el que todos nos reconocemos. El edificio habla de los modos de ser del hombre.
2. La pregunta por la arquitectura es una pregunta eminentemente antropológica. Por esto consiste en una pregunta por el entramado relacional que sustenta la vida del hombre. Preguntar por la arquitectura supone intentar dilucidar qué hace el hombre al hacer arquitectura y, cómo ésta configura sus propios modos del ser.
3. El análisis crítico de los diferentes enfoques que se han dado desde la historia del arte para el estudio de la arquitectura - funcionalismo, técnica, Kunstwollen...-, nos revelan una serie de conexiones que llevan a afirmar que sólo podemos alcanzar la comprensión profunda de la arquitectura sacra contemporánea desde la noción de ámbito:
 - La función no se encuentra reducida únicamente a la utilidad, ya que lo funcional, analizado desde la teoría de los ámbitos, nos revela la conexión interna que existe entre belleza y adecuación. Esta distinción nos revela la existencia de dos niveles de realidad diferentes: el de los objetos y el de los ámbitos.
 - La técnica se convierte en una vía de acceso al conocimiento de lo real que se despliega condicionada por el modo en que nos encontremos instalados en el mundo. En este sentido la técnica asume un nivel ontológico que tectónicamente despliega una explicación sobre la realidad.
 - La conexión que se da entre voluntad, proyecto como elección y apertura de posibilidades para la comprensión del mundo nos revela la estrecha

¹⁷⁵⁵ Cf. *Lo sagrado y lo profano*, p.29.

¹⁷⁵⁶ «La noción de maná, como la de sagrado, no es más que en última instancia, una especie de categoría del pensamiento colectivo que fundamenta sus juicios, que impone una clasificación de las cosas, separando a unas y uniendo a otras, estableciendo líneas de influencia o límites de aislamiento». Cf. MAUSS, MARCEL: *Sociología y antropología*, p. 133.

relación que existe entre creación artística y ontología. Por esto se puede decir que la creación artística tiene una intención ontológica.

- La arquitectura no sólo ha de ofrecer una morada, sino que debe incluir elementos encaminados a la satisfacción de una serie de necesidades psicológicas. Este aspecto abre la vía de emoción poética que el edificio, si se encuentra bien conformado, debe posibilitar. El conocimiento arquitectónico se realiza a modo de percepción holística que no se circunscribe únicamente a la vista, sino que se trata de una experiencia vital de carácter global en la que el espacio envolvente parece imponerse como fuerza vivificadora.
- La arquitectura no consiste únicamente en la adecuada distribución o articulación espacial, sino que consiste en creación de ámbitos. Por esto entendemos que la arquitectura no es una obra acabada de una vez por todas, sino que debe ser recreada desde lo más íntimo de su configuración interna.
- La teoría de los ámbitos permite demostrar que la arquitectura es una disciplina que supera el estrecho marco de la función, de la técnica o la simple articulación de espacios. Más bien consiste en la creación de ámbitos como integración de diversas vertientes de lo real de modo relacional, lo que da como resultado un lugar de encuentro. Además dicha teoría nos permite dilucidar claramente la diferencia que existe entre conceptos como espacio físico, espacio fenomenológico, espacio de vida, espacio existencial, lugar, ámbito..., distinción sin la cual es imposible llegar a comprender la dimensión real de la arquitectura.
- La teoría de los ámbitos nos revela la relación estrecha que existe entre antropología, ética y creación arquitectónica. El hombre construye en la medida que se construye, es decir, en la medida en que habita. Si consideramos al hombre como una esencia abierta que se configura a partir de la relación que establece con la realidad, apoyándonos en el concepto de religación de X. Zubiri, entendemos que es posible que el hombre habite en el *mundo*.
- Desde la antropología relacional, que entiende al hombre como radicalmente vinculado al mundo donde desarrolla su existencia, podemos afirmar que la arquitectura consiste fundamentalmente en *cobijar* en el sentido de *amparo*, el cual se constituye a partir del modo en que el hombre tiene de desplegar su existencia desde el diálogo que establece con el entorno. Este modo de interacción da lugar a modos espaciales peculiares que denominamos ámbitos. Creación de espacio y creación de mundo se encuentran interrelacionados de tal modo que constituyen una unidad orgánica que da cuerpo a la existencia del hombre. Por tanto, la arquitectura debe ser investigada desde la noción de ámbito, ya que el estilo arquitectónico en cada época actualiza de

modo singular un aspecto entre otros muchos de la configuración de la identidad del hombre como ser religado.

- El objetivo del arquitecto no consiste en reflexionar a partir del espacio en general, sino que debe dar cuerpo expresivo a los diversos modos espaciales que se generan desde el despliegue de la existencia.
 - El canon y la escala suponen la mediación entre la imagen de mundo que en cada época el hombre desarrolla y su materialización concreta en forma de edificio, es decir, la escala consiste en la relación que se da entre dos tipos de espacio cualitativamente diferenciados: el espacio físico y el ámbito.
 - Para un análisis profundo de la arquitectura se hace necesario distinguir diversos niveles del espacio: nivel físico, nivel perceptivo, nivel psicológico y nivel ambital.
 - Por tanto, la arquitectura se ocupa del espacio, no reducido éste a alguno de sus aspectos - físico, psicológico, existencial, etc.- sino visto como una realidad integral mucho más compleja, constituida por la interacción de numerosas vertientes -filosóficas, políticas, técnicas, sociales...- que al entrar en juego dan lugar a una realidad peculiar que denominamos *ámbito*.
 - El análisis de la evolución de los estilos arquitectónicos desde la noción de ámbito pone de manifiesto cómo cada estilo arquitectónico actualiza de un modo especial un aspecto entre otros muchos de la configuración del yo profundo del hombre como ser religado. La arquitectura sacra muestra esta singularidad de un modo excepcional, ya que, más que de evolución artística, tenemos que hablar de actualización integradora en forma de ámbito, puesto que cada estilo supone la reconstrucción del fragmento que de un modo sucesivo completa el amplio espectro del ser del hombre.
- DISEÑO DE LOS ESPACIOS CELEBRATIVOS
- a) *El templo debe recuperar la capacidad de emoción poética de lo sagrado.*
- Algunos de los templos citados en capítulos anteriores adolecen de la capacidad de crear ambientes que favorezcan el recogimiento e inviten a permanecer en un recinto acogedor. Este punto es esencial en arquitectura y no puede ser obviado en pos de una suerte de experimentación formal y estética, comprensible en muchas ocasiones únicamente por el arquitecto¹⁷⁵⁷. El buen arquitecto es aquel

¹⁷⁵⁷ «Ahora bien, si la obra ha de nacer en la religión y en la liturgia y sólo para ellas, son las leyes de la religión y de la liturgia las que hacen posible la obra, y es la Iglesia, depositaria de las verdades religiosas, la que ha de revelar al artista cuáles son las exigencias de la obra misma. Y esto se revelará no precisamente con decretos y leyes, sino, ante todo, por medio de la vida que se comunica al artista en el dogma y en la liturgia». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, 105.

que se pliega a las exigencias que establecen las normas del juego creador, asumiendo las posibilidades que se le ofrecen en orden a la creación de un *espacio resonante*. Estas normas, que acotan el campo de juego, son de diferente naturaleza: directrices eclesásticas, orografía del terreno, el presupuesto... Sin embargo, más que una limitación, ateniéndonos a la teoría del juego, consisten en los parámetros que una vez establecidos van a posibilitar la eclosión de una realidad artística inédita. Si las normas son obviadas o forzadas, el resultado artístico mostrará un desajuste de diversa importancia, según sea el nivel en que se ha violentado el proceso del juego creador. Cuando el desajuste se produce en el nivel de las directrices eclesásticas, aunque el resultado arquitectónico sea de gran calidad estética, se encontrará alejado del espíritu litúrgico que debe animarlo y escindido de la teología y eclesiología de la época. En este sentido, las comisiones litúrgicas, las delegaciones diocesanas, las casas parroquiales..., deben entrar en un diálogo auténticamente creador con los arquitectos para la consecución de espacios con sentido auténticamente litúrgico¹⁷⁵⁸.

- La arquitectura sagrada, más que ninguna otra, debe ser para la comunidad en el sentido de proporcionar espacios que faciliten el encuentro interpersonal¹⁷⁵⁹. Por esto, aparte de tener un *significado*, la arquitectura sagrada debe tener un *sentido*. Desde el momento en que alguien entra en el templo, debe tener la certeza de que se encuentra en un lugar especial. Además, el arquitecto debe movilizar los recursos técnicos necesarios para que el ambiente sea sumamente agradable e invite a permanecer en el interior. Si estamos hablando de *habitar*, no se pueden admitir interiores inhóspitos que se han configurado dando primacía al exterior o a soluciones estéticas de fuerte impacto. La arquitectura sagrada es una arquitectura que se despliega desde el interior. Todo el edificio – bóvedas, cubiertas, muros, ábsides, columnas... - se pliegan al sentido litúrgico del espacio interno. Por esto la depauperación formal debe tener un sentido muy preciso. La abstracción desde sí misma no conduce a un mayor conocimiento del misterio. La materia es elemento *mediacional* que permite una *intuición inmediata indirecta*. A través de los medios sensibles se puede llegar al conocimiento de lo inefable:

*«Las piedras mudas hablan el lenguaje visible del espacio indecible».*¹⁷⁶⁰

- Esta tensión expresiva se revela como el medio en el que se desenvuelve el lenguaje arquitectónico. Por ello, todos los elementos que intervienen en la

¹⁷⁵⁸ «La construcción de nuevas iglesias es un problema de actualidad permanente para la comunidad cristiana. Sobre todo en esta época en la cual las formas y las funciones del espacio litúrgico reclaman que se estructuren según la reforma propuesta por el Concilio Vaticano II y el camino de la fe de la comunidad que celebra el Misterio de Cristo». Cf. MONS. BRANDIOLI, LUCA: «El planeamiento de nuevas iglesias. Documento de la Conferencia Episcopal Italiana», en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, n° 3, 1997, p. 79.

¹⁷⁵⁹ «La arquitectura erige el templo; el escultor coloca la imagen del dios – pero el elemento fundamental es la comunidad [...]. Que el espacio del templo sea percibido como “centro” – no centro físico o geográfico sino como “centro espiritual. No hay templo si eso no se yergue “al centro”». Cf. CACCIARI, MASSIMO, «Ecclesia», en *Casabella*, n° 640 – 641, diciembre 1996 –enero 1997, p. 3.

¹⁷⁶⁰ Cf. GRAVAGNUOLO, BENEDETTO: «Sacro y profano», en Mario Botta. *Edificios públicos 1990 –1998*, p.15

configuración del espacio deben encontrarse sometidos a un orden de conjunto que les confiera un sentido preciso. Uno de los objetivos principales de la arquitectura sagrada es poder dar expresión a la misteriosa emoción de lo sagrado. La configuración espacial debe poseer la capacidad de emocionar¹⁷⁶¹. El frío cálculo racional que rige la arquitectura no excluye la emoción que debe suscitar el espacio bien configurado y la textura material que sustenta el edificio¹⁷⁶². Más que de percepción del espacio arquitectónico, tendríamos que hablar de vivencia o experiencia en el sentido amplio de la palabra. La persona percibe el espacio de un modo holístico, como recubriendo su existencia. Este fenómeno no se encuentra circunscrito al sentido de la vista, como trataba de demostrar el arquitecto del *quattrocento*. Cuando hablamos de ámbitos o espacios resonantes, se está aludiendo a la capacidad que tienen de trascender, más allá de la mera fisicidad, los elementos constitutivos de la arquitectura.

- En este juego perceptivo intervienen integradas todas las potencias del ser humano – *inteligencia, sentimiento y voluntad* –, de tal modo que permiten, desde diversas vías de aproximación hacia lo real, adentrarse en la vivencia del misterio. Los arquitectos deben ser especialmente sensibles a este aspecto, ya que podemos caer en un error de fundamentación filosófica que supone desterrar la emoción y la capacidad de conmover que deben tener los espacios arquitectónicos, pensando que la más pura abstracción y la ausencia de concesiones a lo sensorial pueden proporcionar un medio más apropiado para el encuentro excepcional que se da en el templo. Desde el inicio del siglo XX, la creación artística y arquitectónica ha venido marcada por la obsesión en la búsqueda de lo universal, que trascendiendo la materia, parece querer saltar por encima de lo sensible como lugar donde se aloja lo subjetivo particular. El modo en que se ha resuelto este dilema, a nuestro entender inexistente, ha dado como resultado en muchas ocasiones, templos sin capacidad de evocar o sugerir. El desarrollo filosófico que hemos ido exponiendo a lo largo de toda la investigación alude a un espacio con identidad propia, alejado de la noción de espacio abstracto. El arquitecto, ante la ardua tarea de construir un templo en una época que ya no da primacía a esta tipología, debe ser capaz de recuperar las raíces de la existencia humana y traducirlas en formas construidas que de modo resonante puedan conmover a quien penetra en un templo, para que le inviten a permanecer en su interior e inmergirse en un ámbito de especial significación. La investigación arquitectónica tiene por objeto la intimidad de la existencia, que queda transformada en imagen poética. Por esto, concepto e imagen no quedan escindidos en una suerte de dialéctica disyuntiva, sino que en su mutua integración sientan las bases de la comprensión estética en toda su amplitud.
- La arquitectura primeramente debe alojar, resguardar..., pero este cobijo trasciende la mera fisicidad, ya que alude de un modo radical al cobijo

¹⁷⁶¹ «La poetización arquitectónica, entonces no es sino la viva emoción del conmemorar antiguas emociones, irrevocablemente perdidas, y del deseoso invocar futuras respuestas de nuevas emociones». Cf. MASULLO, ALDO: «Emociones de piedra», en Mario Botta. *Edificios públicos 1990–1998*, p. 25.

¹⁷⁶² «Inteligencia y pasión: no hay arte sin emoción, no hay emoción sin pasión. El cometido de la arquitectura es establecer relaciones emocionales por medio del material. La pasión puede crear un drama a partir de la piedra inerte». Cf. LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964, p. 132.

existencial. Es, por tanto, primordial que la arquitectura religiosa recupere la capacidad de emoción poética. Desde los inicios de la renovación litúrgica y su interpretación arquitectónica a través de la revisión de las formas, la arquitectura sagrada ha experimentado un proceso de retorno paulatino hacia el valor de las texturas, los colores, los ambientes cálidos... Si bien la depauperación formal y la búsqueda decidida de la abstracción impulsaron los primeros conatos de renovación arquitectónica, lo conceptual puro no encaja en el carácter bipolar que impregna la liturgia como una acción corpóreo – espiritual. La construcción del espacio sagrado debe articular una doble dimensión. Por un lado, debe ser un espacio absolutamente diferenciado de lo cotidiano, rescatando la connotación de separación que la palabra sagrado posee¹⁷⁶³, pero, al mismo tiempo, debe ser un lugar de encuentro y apertura. Guiados por el afán de crear espacios diferenciados de lo cotidiano, en muchas ocasiones, los arquitectos han optado por ambientes que desde la más pura abstracción de formas se tornan irreales¹⁷⁶⁴, al mismo tiempo que se muestran inhóspitos. Hay que resaltar que el arquitecto, de por sí, no tiene la capacidad de crear espacios sagrados, ya que para que esto ocurra es necesaria una consagración que llevarán a cabo las personas indicadas. Sin embargo, si debe ser capaz de crear espacios dignos que puedan alojar y dar expresión cumplida al acontecimiento salvífico que se celebra. Esto implica el conocimiento preciso del culto cristiano para poder establecer unas condiciones que permitan el recogimiento, el silencio..., todo ello encaminado a la creación de un ambiente que contribuya a una adecuada disposición de espíritu¹⁷⁶⁵.

- Por tanto, el diseño del espacio sagrado deberá tener en cuenta que el recogimiento y la apertura no son pares de conceptos contradictorios, sino que integran una doble dimensión de lo que constituye el habitar cristiano. Este recogimiento no consiste en aislamiento como protección frente al entorno, como en muchos templos contemporáneos se interpreta. En el habitar, el recogimiento se articula en una doble vertiente de interiorización y expansión que se entiende únicamente desde la intimidad. Intimo no significa en este contexto separado, intrasferible..., sino aquello que se incorpora a la constitución del ser personal, ya que el hombre consiste en una realidad

¹⁷⁶³ «La celebración del Misterio Divino, en la que se hace realidad la verdadera presencia de Dios entre los hombres, exige un espacio consagrado, un "aedes sacra". Este acontecimiento, que cae fuera de la normalidad de la existencia diaria y resulta absolutamente inhabitual, es el que exige por su misma naturaleza hacer del templo un lugar apto para la contemplación del Misterio. Sin olvidar el papel de la significación, que exige igualmente del edificio significarse como templo, como lugar donde está Dios». Cf. PIEPER, JOSEF: *¿Qué significa sagrado? Un intento de clarificación*, pp. 93 –94.

¹⁷⁶⁴ «"La creación de una atmósfera favorable a la contemplación", ¿no es lo contrario de un decorativismo que impide y disgrega la contemplación con sus interminables teorías de figuras insignificantes? Una atmósfera es un "medio" en el que se respira. Cuanto mejor se respire, más huelgo quedará para la contemplación. Y la contemplación será tanto más fácil cuanto la atmósfera se encuentra más limpia, y sea por tanto menos visible ella misma, más transparente. ¿Se pueden poner en duda honradamente las enormes posibilidades que el arte no figurativo ofrece a esta transparencia». Cf. PÉREZ GUTIERREZ, F.: *La indignidad del arte sacro*, p. 169.

¹⁷⁶⁵ «Si queremos que sea posible la contemplación, necesitamos poder recogerlos del estrépito, de las continuas llamadas de las cosas, necesitamos poder refugiarnos en un espacio en el que domine el silencio, en el que sea posible una auténtica escucha y percepción de la realidad sobre la que descansa nuestra existencia y de la que se alimenta y renueva continuamente. El espacio sacro es un cobijo muy especial, porque no estamos huyendo de la nada ni de nadie y tampoco nos agrada un lugar donde no ocurra nada. No buscamos evadirnos, sino concentrarnos, detener la mirada». Cf. PUERTA, ANTONIO: *"Espacio Sacro: último refugio de la sombra"*, en *Arte sacro: Un proyecto actual*, p. 155.

radicalmente abierta que se configura por vía de encuentro¹⁷⁶⁶. Por esto, el espacio como ámbito es constitutivamente dinámico, ya que implica este movimiento de apertura hacia los demás desde el recogimiento interior de la persona. El recogimiento no consiste en una quietud pasiva, sino en un estado de resonancia interior donde vibran la realidad circundante y los otros desde la noción misma de religación. La cuidada disposición de luces y sombras, el delicado juego entre espacios abiertos y cerrados, lo tectónico frente a lo espacial, lo lleno y lo vacío, son recursos arquitectónicos que deben configurar un espacio *tensionado* por la vinculación profunda que existe entre independencia y solidaridad. El templo moviliza otra forma de tensión que consiste en la transfiguración de los medios sensibles, los cuales en la experiencia estética trascienden la mera fisicidad y a través de su capacidad de expresión se tornan transparentes contribuyendo a instaurar relaciones de presencia con la realidad¹⁷⁶⁷.

- Esta capacidad locuente de los medios sensibles no se circunscribe únicamente a la experiencia estética, sino que, aunque con connotaciones diferentes, encontramos una gran afinidad en la experiencia religiosa¹⁷⁶⁸. Es difícil hacer una delimitación precisa entre la experiencia estética y la religiosa, ya que muchos de los aspectos que movilizan son paralelos e incluso coincidentes. J. Jiménez nos indica cómo la contemplación, como una categoría definitoria de la experiencia estética hasta prácticamente la actualidad, hace que ésta comparta un campo fenomenológico parejo al de la experiencia religiosa:

*«Esa categoría [contemplación] de trasfondo teológico, implica otras que han constituido durante siglos las claves teóricas del proceso de la recepción y el juicio estéticos: intimismo, idealidad, espiritualismo y pasividad. [...] En ellos la distancia reverencial frente a las purezas, la prohibición de tocarlas y la exigencia del silencio y compostura hacen sentir al público como si estuviera en un iglesia. Después de todo, aunque no haya culto, en los museos del arte hay también imágenes que suscitan devoción».*¹⁷⁶⁹

Esta dialéctica que vertebra el estudio de las religiones se presenta sumamente sugerente para el correcto enmarcamiento fenomenológico de la experiencia estética. Sin embargo, no debemos cometer el error de confundirlas¹⁷⁷⁰.

¹⁷⁶⁶ «La realidad plena del hombre sólo se descubre en el encuentro y, en esencia, esta realidad que llamamos “lo anímico” está constituida en virtud de este encuentro». Cf. ROF CARBALLO, JUAN: *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid, 1973, p.24.

¹⁷⁶⁷ «El arte auténtico no sólo quiere producir obras, suscitar experiencias conmovedoras, expresar contenidos de uno u otro orden; intenta ponernos en presencia de formas excelentes de realidad y de existencia personal. Por esto el arte verdadero es, por esencia, transformante y consolador aun cuando expresa contenidos sórdidos y repulsivos». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: “El poder formativo del arte sacro”, en *Arte Sacro: un proyecto actual*, p. 118.

¹⁷⁶⁸ «El arte, en su operación esencial, - cualesquiera, la “forma”, el “contenido” de la obra -, es traducción. Metáfora, es sinónimo griego del latino *trans* -ducere, traducir: llevar más allá». Cf. MURENA, H.A: *La metáfora y lo sagrado*, Alfa, Barcelona, 1984, p.75.

¹⁷⁶⁹ Cf. JIMÉNEZ, JOSÉ: *El nuevo espectador*, Fundación Argentaria – Visor Dis., Madrid, 1998, pp.14 –18.

¹⁷⁷⁰ «Aún existiendo una radical diferencia de naturaleza entre la liturgia y la expresión artística, sí puede, en cambio, encontrarse una profunda analogía entre ambas. Primero por ser fruto de la expresión artística la purificadora conmoción que produce sacar a la luz la dimensión no trivial del arte y expresar de forma directa lo que en ocasiones la razón percibe con dificultad. Por ser el arte justamente mediación, como la liturgia, entre lo

R. Guardini subraya a menudo en los actos litúrgicos «se ve y se oye lo religioso»¹⁷⁷¹. Los medios sensibles se convierten de esta manera en vehículos de la expresión del misterio. Por esto, la sobriedad estilística debe ir acompañada de un sentido preciso del misterio, no como lo que permanece oculto, sino como lo que se revela siempre y cuando exista una disposición de espíritu adecuada¹⁷⁷². Este es el punto de confluencia entre la experiencia estética y religiosa. Ambas se encuentran internamente animadas por el afán de búsqueda y encuentro. Los medios sensibles constituyen el lugar fronterizo donde la inmanencia se encuentra entrelazada con la trascendencia¹⁷⁷³. La eliminación sistemática de lo accesorio y de la depauperación formal como una exigencia del programa arquitectónico carece de fundamento si no quedan saturados de sentido los medios sensibles, dando un sentido de trascendencia al plan de conjunto del templo. Para ello, es necesario que no se entienda lo conceptual abstracto y lo corporal sensible de forma dilemática.

Desde el punto de vista arquitectónico, la relación entre espacios llenos y vacíos es análoga a la que existe entre palabra y silencio. En el lenguaje, el silencio, siempre que no sea inexpressivo o de mudez¹⁷⁷⁴, es el lugar de resonancia de la palabra. El silencio expresivo es el medio en el que ciertas realidades son conocidas, ya que no pueden ser abarcadas por las palabras¹⁷⁷⁵. En este sentido, el silencio implica acogimiento y recogimiento. El acogimiento se refiere a la actitud de apertura hacia las «realidades inexhaustibles»¹⁷⁷⁶, y el recogimiento hace alusión al «sobrecogimiento hacia lo valioso»¹⁷⁷⁷. El silencio constituirá el modo en que ciertas realidades pueden llegar a ser conocidas¹⁷⁷⁸. La integración de palabra y silencio es

*puramente espiritual y lo puramente corporal y poder así realizar, mejor que mediante cualquier otra acción humana, esa acción sagrada. Cabría por último, decir que por mostrar éste no sólo la visibilidad de lo funcional, sino por elevarnos también la riquísima significación visible y audible de lo simbólico, esto es, de lo no visible y lo no audible hacia lo que está ordenado». Cf. MILLÁN, JOSÉ ANTONIO: "Concepto de arte sacro y arte profano" en *Arte Sacro: Un proyecto Actual*, Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre de 1999, Fundación Félix Granda, 2000, p.90.*

¹⁷⁷¹ «Lo dicho significa, por lo pronto, que la fuerza expresiva de la palabra, del gesto, de la figura material, produce también efectos religiosos; que no penetra sólo, de manera intelectual, en el entendimiento, o de manera estética en la imaginación y el sentimiento, antes ilumina el conocimiento de la fe, despierta y configura la piedad del corazón y de la vida a la conciencia de que el mundo es santo». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p.68.

¹⁷⁷² «Siempre hemos pensado que, frente a la contaminación visual a la que nos tiene sometidos a todos, en la vida cotidiana, la llamada civilización de la imagen, el remedio eficaz, cuando queremos elevarnos a esferas espirituales, no puede ser una terapia homeopática del acumulamiento icónico (aunque sea de imágenes religiosas), sino la renuncia a la concupiscencia de los ojos, el silencio y la austeridad de los sentidos». Cf. PLAZAOLA, JUAN: «Espacios celebrativos», en *Ars Sacra*, nº 7, 1998, p. 137.

¹⁷⁷³ «La Liturgia tiene una relación espacial con lo epifánico, debido a su condición de figura. La Liturgia no trata de doctrinas y normas abstractas; todo en ella es figura visible; todo en ella es palabra oíble y cosa aprehensible; es acción, en la cual el hombre participa realizándola». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p. 76

¹⁷⁷⁴ «Frente al mero silencio de mudez, que es simple carencia de expresión verbal, el silencio es una "intensidad espiritual"». Cf. LÓPEZ QUINTÁS. ALFONSO: *Estética de la Creatividad*, p. 337.

¹⁷⁷⁵ «El silencio es atención respetuosa, sinóptica, a lo que el discurso verbal compuesto de palabras acotadas no puede abarcar: el silencio es, además de recogimiento y sobrecogimiento, acogimiento positivo de las realidades que –por su condición estructuralmente fluida y difusiva –se sustraen a una captación posesiva». Ibid., p. 333.

¹⁷⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁷⁸ «Como campo nato de recogimiento, apertura y decisión, el silencio es el lugar por excelencia de presencialización del Infinito, de las fuentes últimas de la realidad. En la experiencia esforzada y comprometida del silencio así entendido logra el hombre su personalidad integral». Ibid., p. 337.

lo que constituye el lenguaje¹⁷⁷⁹. De modo análogo, en la arquitectura sagrada, los espacios vacíos, cuando son expresivos, se convierten en campos de resonancia de la trascendencia y en lugares de presencia del infinito¹⁷⁸⁰. En este caso, un espacio carente de imágenes se convierte en sí mismo en imagen¹⁷⁸¹. El problema radicaría, tal como insistió en reiteradas ocasiones Romano Guardini, en recuperar la capacidad de ver imágenes que ha perdido el hombre moderno¹⁷⁸². Este aspecto nos lleva a considerar la adecuación de las diferentes formas, materiales, plantas..., de los templos religiosos en la actualidad. En estilos arquitectónicos de épocas anteriores parece haber una mayor unidad, al menos en cuanto a la forma de las plantas –longitudinal en las basílicas, central en el Renacimiento...–; sin embargo en la actualidad existe una combinatoria sumamente compleja de plantas posibles. Ante la duda sobre cuál es la más adecuada para la construcción de un templo habrá que responder, al igual que sobre otras cuestiones, que son aquellas formas que posibiliten de modo óptimo la celebración litúrgica y experiencia de lo sacro¹⁷⁸³.

b) El espacio debe configurarse orgánicamente de tal modo que quede perfectamente clara la función celebrativa y se posibilite la participación activa y real de la comunidad.

- La participación no consiste únicamente en actividad. Actualmente, existe un debate sobre las dimensiones físicas que deben tener los espacios celebrativos¹⁷⁸⁴. Para comprender este aspecto debemos remontarnos a los comienzos de la renovación litúrgica cuando en el castillo de Rothenfels se llevaban a cabo celebraciones entre un número muy reducido de asistentes, donde existía una verdadera comunidad de espíritu¹⁷⁸⁵. Sin embargo, es

¹⁷⁷⁹ Ibid., pp. 338 –339.

¹⁷⁸⁰ «Conviene sobremanera destacar que la sobriedad estilística y la economía de medios encierran valor estilístico y religioso cuando no responden a la pusilanimidad por parte del artista, sino al deseo de conceder a las realidades religiosas todo su relieve, su sentido, su capacidad de atracción». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: «El arte sacro actual y la participación en lo perfecto», en *Ars Sacra*, Revista del Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 20, 2001, p. 14.

¹⁷⁸¹ «En lo que se refiere, finalmente, a la falta de imágenes en el espacio santo, el vacío de éste es, sin embargo, en sí mismo una “imagen”. Dicho sin paradoja: el vacío exactamente configurado de espacio y superficie no es una mera negación de la imagen, sino su contrapolo. Se relaciona con ella, como el silencio con la palabra. Cuando el hombre se abre a ese vacío, percibe en él una presencia misteriosa. El vacío da expresión a aquel elemento de lo Santo que trasciende la figura y el concepto». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p. 97.

¹⁷⁸² «Con esto llegamos a un problema urgente de nuestros días. Uno de los poetas de nuestra época lo ha expresado diciendo que el hacer de ésta es un “hacer sin imagen”. En el curso de la Edad Moderna “las imágenes” han ido desapareciendo cada vez más, siendo sustituidas por conceptos abstractos, organizaciones formales, instalaciones de máquinas». Ibid., p. 77.

¹⁷⁸³ «La obra artística religiosa sirve a este misterio. Su cometido no consiste en instruir, o enseñar, o educar, sino en preparar el camino de la epifanía». Ibid., p. 100.

¹⁷⁸⁴ «Me atrevería a decir, incluso, que en términos de arquitectura, la experiencia de lo sagrado se manifiesta con más intensidad en humildes iglesias que en pretenciosas catedrales. Sin olvidar la ambición arquitectónica que hay tras las obras de Asplund, Bryggmann y Le Corbusier, las tres tienen algo de obra menor en el conjunto de la carrera de sus autores: no hay en ellas excesos y sí la expresión del sentimiento. Un sentimiento que inmediatamente asociamos con la experiencia de lo que han sido los espacios sagrados en el tiempo». Cf. MONEO, RAFAEL: «Catedral de Nuestra Señora de los Angeles», en *El Croquis*, nº 98, tomo V, 1999, p. 166.

¹⁷⁸⁵ «En la esquina del fondo a la derecha poníamos bancos en forma de cuadrado, un cirio en el suelo, y ¡todo se volvía tan bello! Fuera lucían las estrellas sobre el hondo valle del Main. La sala estaba en penumbra, casi oscura. A pesar de ser tantos nos sentíamos unidos. El cálido resplandor de los cirios aunaba el corro y era la expresión externa del estado de ánimo que nos unía a todos. Sí, era la comunidad, ¿no era cierto? Si alguien

necesario observar que la unión en comunidad que posibilita la participación común en algo valioso no es cuestión de dimensiones o de número¹⁷⁸⁶, más bien obedece a la capacidad que poseen las personas de abrirse a las realidades valiosas y asumirlas activamente en su proyecto de vida. Cuando un grupo de personas, independientemente del número, comparten un ideal común, constituyen una comunidad. En este sentido, la participación en la celebración litúrgica se comprende desde la dinámica interna de las *experiencias reversibles*¹⁷⁸⁷.

- La acción celebrativa es eminente dialógica, lo que implica una articulación en torno al esquema *apelación – respuesta*. Participar en la celebración litúrgica supone entrar en un campo de juego común donde cada uno asume activamente las posibilidades de vida cristiana. Pero esta vinculación no se da de modo aislado, sino que cada uno comprende que participa de una realidad que le desborda, al tiempo que contribuye a configurarla. Esta dinámica cohesiona y estructura la comunidad, ya que vincula íntimamente independencia, solidaridad y participación en lo valioso. No se trata, por tanto, de una cuestión de las dimensiones de los templos o el número de personas en la celebración, sino de la capacidad para establecer un campo de juego común. La participación auténtica se encuentra íntimamente ligada a la fuerza vivificante que da impulso a la comunidad. La participación exige una colaboración que consiste en una apertura de espíritu que posibilite acoger y responder creativamente las apelaciones que se generan desde la dinámica del ámbito dialógico. El canto, el gesto, los movimientos que acompañan el culto..., son el modo sensible donde esta fuerza vivificante cobra expresión de modo simbólico. Si éstos no van acompañados de la *tensión corpóreo - espiritual* interna, pierden su poder ontológico de remisión. Dentro de este juego de relaciones existe una vinculación jerárquica entre la comunidad y los presbíteros que el arquitecto debe tener muy en cuenta en el diseño de la plantas de los templos.

podía expresar algo bello, es porque le salía del alma al ver las miradas expectantes de los demás. Cada pensamiento era la respuesta a una pregunta. Lo que decía uno lo tomaba otro y lo proseguía [...]. Y cuando, al final, se concluía con una breve oración, se redondeaba todo y recibía su última consagración». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Wehender Geist*, 86. Apud H.B. Gerl, cit. por LÓPEZ QUINTÁS: *Romano Guardini, maestro de vida*, p. 61.

¹⁷⁸⁶ Maurizio Bergamo y Mattia de Prete, en su obra *Espacios celebrativos. Estudio para una arquitectura de las iglesias a partir del Concilio Vaticano II* (Ediciones Ega, 1997), defienden la tesis de que son absolutamente necesarios los espacios de dimensiones reducidas para que exista participación. Cf. PLAZAOLA, JUAN: “Espacios celebrativos”, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998, p. 133.

¹⁷⁸⁷ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Inteligencia creativa*, pp. 101 – 124.

c) El diseño arquitectónico debe tener en cuenta que el templo no es una suma de espacios, sino una integración de ámbitos dialógicos y de presencia.

- Es absolutamente necesario que el arquitecto se plantee el diseño arquitectónico desde el nivel ambital. A la luz de la teoría de los ámbitos se comprende el templo cristiano desde su dinamismo interno¹⁷⁸⁸. En el nivel de los objetos, los diferentes elementos - altar, ambón, sede, baptisterio..., son elementos físicos en los que se ubican los diferentes momentos de la celebración litúrgica, pero, entendidos como ámbitos, constituyen diferentes modos de presencia de Cristo en el templo. Este aspecto lo deberá tener muy en cuenta el arquitecto cuando aborde el diseño de los espacios celebrativos. Aparte de su ubicación, establecida de modo bastante preciso por la Iglesia, deberá considerar la interrelación mutua que guardan estos elementos entre sí y el modo en que se despliega su dinamismo interno como ámbitos de presencia. El altar, por ejemplo, no es un elemento más del diseño del templo que colabora con una función determinada al desarrollo de la función litúrgica. Para la vida del cristiano es un símbolo de Cristo¹⁷⁸⁹. El altar constituye un lugar de especial intensidad que necesita un campo de irradiación y de despliegue expresivo. El carácter ámbital del altar queda patente en los gestos de carácter simbólico – besos, inclinaciones...- que son necesarios para adentrarse en un campo de especial significación. Los gestos no son movimientos mecánicos, sino modos de expresión que constituyen vehículos para inmergirse en la riqueza expresiva de una realidad ambital¹⁷⁹⁰. Este aspecto no puede obviarse o minimizarse en el diseño espacial de un templo. Por esto, es necesario reservar al altar un lugar exento, privilegiado en la distribución espacial. De un modo semejante sucede con el ambón. No se trata de un utensilio que facilita la lectura, sino que consiste en el lugar de la Palabra. La proclamación de la palabra funda un ámbito comunitario por la adhesión personal que supone para poder participar en el banquete eucarístico¹⁷⁹¹. La lectura de la Palabra en la misa consiste, más allá de la mera transmisión de los contenidos bíblicos, en la instauración de un ámbito de presencia análogo al del altar.
- De ahí la unidad orgánica que estos elementos deben guardar en el diseño del templo. La vinculación de estos dos elementos, junto con la sede, instauran un ámbito de presencia de lo sagrado. El arquitecto debe saber que este ámbito de

¹⁷⁸⁸ «Cuando el edificio de una iglesia responde a su verdad o sentido, es un espacio conformado; tal espacio no es solamente útil y solemne, sino que se estructura según puntos de vista sacrales y expresa una realidad santa».

Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p. 76.

¹⁷⁸⁹ «Por eso en el templo cristiano todo debe converger en el altar, pues todo parte de él: la gracia y la vida de los hijos de Dios. El pontífice se sienta ante él, el clero lo rodea como guardia de honor, los fieles buscan el lugar, de donde puedan verlo mejor; el celebrante no se sube a él sino después de haberse purificado, lo besa repetidas veces durante la acción litúrgica, lo incienso como si fuera Cristo mismo». Cf. PLAZAOLA, JUAN: *El arte sacro actual*, p. 131.

¹⁷⁹⁰ «La expresión es el modo como se manifiesta en lo corporal algo que los sentidos no pueden llegar en sí. Todo el cuerpo humano es expresión. Gesto, actitud, palabra, mímica: todas estas cosas revelan interioridad, sentimiento, espíritu; y los sentidos del otro, si están despiertos, pueden captar lo expresado». Cf. GUARDINI, ROMANO: *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, p. 64.

¹⁷⁹¹ «El banquete de la misa se realiza en dos tiempos, constituidos por la Palabra y por el Sacrificio. Ambos son esenciales y constituyen las “dos mesas” de las que participa el cristiano. La proclamación de la Palabra, exigiendo la adhesión de nuestra fe, es el requisito para nuestra adhesión y participación en el sacrificio que sigue a continuación; de ahí la “íntima unión del rito con la palabra”. Ibid., p. 177.

presencia, a pesar de encontrarse en un lugar distinguido dentro de la distribución del templo, sólo se comprende desde su vinculación con otro ámbito clave para la celebración eucarística: la asamblea. No hay que olvidar que en el templo cristiano lo que tiene lugar es un encuentro privilegiado entre la comunidad creyente y Cristo. En este caso, el encuentro implica un entreveramiento de ámbitos que funda un ámbito comunitario constituye la esencia del habitar cristiano. El arquitecto debe interpretar espacialmente una de las condiciones básicas para que se produzca el encuentro¹⁷⁹² -el respeto - como un modo de cercanía que exige una distancia de perspectiva para poder entrar en juego. Una mayor presencia del misterio no se producirá por anular las distancias¹⁷⁹³, al igual que decíamos que no existe una mayor participación por el mero hecho de reducir las dimensiones del templo. Esta idea de distancia debe ser expresada físicamente en el diseño arquitectónico de tal modo que se exprese la vinculación¹⁷⁹⁴ que existe entre presbiterio y asamblea sin que degeneren en fusión o alejamiento. La disposición arquitectónica debe dar cuenta del peculiar despliegue de estos ámbitos. Por esto, tal como indicábamos más arriba, constituyen un error ciertos experimentos formales, como el diseño de la iglesia de Peter Eisenmann para el tercer milenio, en el que los espacios reservados al presbiterio y a la asamblea poseen un tratamiento espacial homogéneo en el que todo parece confundirse por una idea mal entendida de participación. La organización espacial de la asamblea en torno al altar debe estar alentada por la noción precisa de lo que significa la distancia en el nivel ámbital. Esta distancia no consiste en alejamiento ni en fusión, sino en la *distancia de perspectiva* justa que permita establecer un *campo de juego* en el que sea posible una relación de diálogo y de presencia. El presbiterio y la asamblea, como realidades ambítales, son centros de iniciativa que poseen una apertura y un despliegue interno que posibilitan el entreveramiento mutuo, dando lugar a un nuevo modo de unidad. Por esto, la unidad estructural del templo debe estar animada por la idea de unidad que nos brinda la teoría de los ámbitos.

- El diseño arquitectónico del templo debe colaborar a hacer espacialmente comprensible la celebración litúrgica. Para ello, los centros generatrices del

¹⁷⁹² Alfonso López Quintás articula una teoría del conocimiento en torno a la categoría de encuentro, ya que constituye el modo en que podemos conocer las realidades ambítales que pertenecen a distintas regiones del conocimiento –ética, estética, metafísica...- por vía de presencia. Para ello es necesario que se cumplan una serie de exigencias: *Actitud de generosidad y apertura de espíritu, situarse a la distancia justa, evitar el reduccionismo, tolerar el riesgo que exige la entrega, estar disponible para el compañero de juego, veracidad y confianza, capacidad de asombro y recogimiento, comprensión y simpatía, ternura, amabilidad y cordialidad, flexibilidad de espíritu, la fidelidad, compartir valores y, sobre todo, el gran ideal de la vida.* Cf. *Inteligencia creativa*, pp. 152 – 169.

¹⁷⁹³ «El apresurado anular las distancias no trae cercanía, pues la cercanía no consiste en una pequeña medida de la distancia. Pequeña distancia no es ya cercanía. Gran distancia no es todavía lejanía. ¿Qué es la cercanía, si no obstante la reducción al mínimo de las mayores distancias, permanece ausencia? ¿Cómo puede ser que con el desplazamiento de las grandes distancias todo siga lo mismo de lejano y de cercano?». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: “La cosa”, en *Conferencias y artículos*, p. 143.

¹⁷⁹⁴ «Al estar alejado, no entro en relación. Para entreverarse dos realidades, deben ser distintas, pero no extrañas; deben estar cerca, pero no fusionadas; han de hallarse a distancia, mas no alejadas. Esta distancia fecunda no entraña alejamiento sino perspectiva». Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Inteligencia Creativa*, p. 155.

diseño arquitectónico deben ser el altar, el ambón, la sede, la Reserva del sacrificio eucarístico y la pila bautismal¹⁷⁹⁵, ya que constituyen los puntos de máxima intensidad en el templo. Es un error construir un edificio prescindiendo de este dinamismo interno y colocar posteriormente estos elementos como si fuesen unos añadidos que le van a conferir un carácter sacro. Cuando el diseño procede de un modo genético, el edificio se pliega espacialmente hacia los puntos focales descritos, haciendo que los signos sacramentales queden perfectamente claros y con la fuerza expresiva que precisan.

- DIMENSIONES EXISTENCIALES CONSTITUTIVAS EN LA ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA. UNA REFLEXIÓN FINAL.

a) Existe una conexión interna entre los espacios celebrativos contemporáneos y la filosofía dialógico - existencial y personalista.

*«El estilo propio del arte sacro actual responde a muy diversos influjos, y entre ellos destaca la vuelta a los orígenes de la piedad cristiana. El mundo sencillo y profundo de unos fieles que se reúnen para fundar la comunidad y crear un clima de oración y amor mutuo es plasmado arquitectónicamente en las nuevas iglesias. De ahí que su meta no consista en lograr formas bellas o espacios grandiosos, sino en ofrecer a la comunidad creyente ámbitos que sean la manifestación luminosa de su vida en unidad».*¹⁷⁹⁶

Si el siglo XX descubrió la importancia del lugar como centro de resonancia y punto de máxima tensión existencial, actualmente asistimos a una disolución del mismo a favor de un espacio homogéneo y neutro que supone una redefinición permanente de la identidad del hombre. Lugar e identidad se implican mutuamente y conforman una constelación que en su despliegue interno revela el profundo sentido antropológico que posee el arte. Este aspecto no se entiende si para la comprensión de la arquitectura sacra contemporánea no movilizamos la categoría de *ámbito*.

El objetivo principal de la arquitectura consiste en fundar espacios. El gran reto de la arquitectura de finales del siglo XX y principios del XXI es la creación de *espacios habitables*. Esto significa que toda arquitectura es sagrada en la medida en que funda un lugar de encuentro e interacción entre las diferentes vertientes de la realidad. Esta característica exige una *tensión límite* entre los elementos materiales que moviliza la propia construcción y el ámbito suprasensible que de modo resonante constituye el "*espacio*" propio de la arquitectura. Este espacio resonante, que en páginas anteriores hemos denominado *ámbito*, se nutre de todo un universo de valores, creencias, ideas..., que, a modo de entramado existencial, *vivifican* la *estructura* arquitectónica. Esta complementariedad constituye la definición de lo que se puede considerar auténtica arquitectura, de tal modo que, si prescindimos del

¹⁷⁹⁵ Cf. Constitución *Sacrosanctum Concilium*, Cap. VII, nº 7.

¹⁷⁹⁶ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p. 97.

componente vivificante, no encontramos arquitectura, sino un juego formal de pesados elementos materiales ensamblados.

Esto implica que la arquitectura se despliega desde la experiencia de la *existencia concreta*. Sin embargo, después de la modernidad, la experiencia del hombre parece haberse instalado en el *desarraigo* y la *perdida de identidad*:

*«Hay un movimiento contradictorio de fusión y fisión: la economía se mundializa, los corazones se nacionalizan, y las cabezas no saben lo que hacer. Crece el miedo a perder la identidad, que tradicionalmente se había relacionado con el terruño, el lenguaje y las tradiciones».*¹⁷⁹⁷

Los modos de vida impuestos en una sociedad postindustrial han consolidado la idea del *desarraigo* y el *nomadismo*¹⁷⁹⁸. Un mundo en el que todo puede ser sustituido e intercambiado por todo, en el que nada permanece en una sucesión frenética¹⁷⁹⁹ y han desaparecido los grandes relatos que aportaban fundamento y sentido a la existencia¹⁸⁰⁰, no puede hacer más que renunciar a la posibilidad de habitar. No existe posibilidad de fundar lugares, puesto que la modernidad ha *desacralizado* definitivamente el mundo¹⁸⁰¹. Parafraseando a Heidegger, se podría decir que, al no existir la posibilidad de habitar, no se podrá construir. El resultado será una *no – arquitectura*. Cuando esta relación se invierte, se produce un *desajuste*. Es ya un ejemplo clásico en la historia de la arquitectura la destrucción de *Pruitt – Igoe*. Se trataba de un conjunto de bloques construidos en St. Louis, Missouri, entre 1952 y 1955 por Minoru Yamasaki. En un principio, se pensó como una construcción que, por su propia configuración, iba a solucionar los problemas sociales de una población determinada, contribuyendo por la propia disposición de la construcción al desarrollo personal de las personas que los ocupasen. El resultado fue bien distinto, ya que los robos, las violaciones y los delitos se sucedieron en el bloque de viviendas. No se encontraron soluciones, y se

¹⁷⁹⁷ Cf. MARINA, JOSE ANTONIO: *Crónicas de la ultramodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 24.

¹⁷⁹⁸ «Parece que la propia palabra “nómada” está completamente gastada y no tiene tanto impacto; pero sin embargo, el modo de comportarse la gente es mucho más nómada que antes, de tal forma que el anormal aumento de los desplazamientos ha hecho que cambie el significado de la palabra “lugar”». Cf. TOYO ITO: *“arquitectura pública como punto de paso”*, en *Escritos*, p. 175.

¹⁷⁹⁹ «Si todo es movimiento, todo es al mismo tiempo accidente, y nuestra existencia de vehículo metabólico podría resumirse en una serie de colisiones, traumatismos, [...]. De este modo el desarrollo de las velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra existencia». Cf. VIRILIO, PAUL: *Estética de la desaparición*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988, pp. 118 -120. [Trad. Cast. Noni Benegas].

¹⁸⁰⁰ «Muy bien podría suceder pronto en nuestro planeta que nadie pudiera ponerse de acuerdo con otro sobre el sentido de una palabra que trascienda la significación de las cosas más materiales y sensibles. Es posible que pronto se llegue a la paradoja de que sólo pueda darse ese tipo de unidad frágil, necesariamente lábil, que se funda en el elemento más perecedero y sensorial de una palabra, en el tono, el sonido, el flatus vocis, el hábito de la voz, y que en cambio no pueda lograrse, o sólo muy raras veces, merced a esfuerzos heroicos, a la casualidad, al destino, a la providencia, a la gracia, al amor sobrenatural, el tipo de unidad que se funda en el elemento imperecedero y espiritual de la palabra: su sentido». Cf. HAECKER, THEODOR: *¿Qué es el hombre?*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, 2ª Edic., p. 61. [Trad. Cast. Alfonso López Quintás].

¹⁸⁰¹ «Así, al crear una arquitectura en la ciudad simulada, nos encontramos desafiados a resolver dos problemas difíciles. Uno de ellos es cómo podemos crear una obra de arquitectura como una entidad, precisamente cuando se está perdiendo el significado de las cosas en cuanto tales; y el otro problema es cómo podemos crear una arquitectura que perdure en un contexto en que se está anulando el concepto de comunidad local, y las redes de comunicación establecidas a través de las media aparecen y desaparecen repetidamente». Cf. TOYO ITO: *“¿Cómo será la realidad de la arquitectura en la ciudad del futuro?”*, en *Escritos*, p. 190.

decidió preguntar a las personas que allí vivían. Estos sugirieron que lo mejor era dinamitar los bloques. La voladura se produjo el 15 de Julio de 1972¹⁸⁰². En lenguaje heideggeriano, se podría decir que en este caso se supuso que del construir se iba a dar, como consecuencia, un *habitar*.

En un mundo en el que los grandes relatos y el lenguaje¹⁸⁰³ han perdido su fundamento, parece absurdo buscar el carácter *último* o *fundante* de la existencia. Por el contrario, se impone una *estética del fragmento*, de lo *efímero*. Ante la imposibilidad de la obra *perdurable* se opta por la innovación esteticista. En este contexto, el contenido existencial queda completamente escindido de la forma arquitectónica, lo que da como resultado la arquitectura *fachada* o *escaparate*:

«Si la arquitectura moderna se basaba en el principio de construcción de dentro hacia fuera, de modo que toda forma respondía a un elemento tectónico (el ideal de la sinceridad), la arquitectura postmoderna ha invertido el proceso, de manera que es ahora el espacio el que viene condicionado por los valores simbólicos y formales del exterior».¹⁸⁰⁴

En este contexto, adquiere un mayor rango de significación la impronta de lo instantáneo y lo espectacular que la profundidad de la obra. Se ha producido una escisión entre el *nómeno* y el *fenómeno* en la que el arte ha perdido su carácter *mediador*¹⁸⁰⁵. Se tiene más en cuenta el efecto producido por el edificio en el entorno que el despliegue pausado desde lo íntimo de la existencia. Un ejemplo de esta situación son las reflexiones que Robert Venturi realiza en 1968 junto a un equipo investigador en torno a la arquitectura y el urbanismo desde la experiencia que proporciona la carretera 91 desde la que se despliega la ciudad de las Vegas de un modo que el arquitecto denomina "*Strip*". Fruto de estos análisis fue la publicación de la obra *Aprendiendo de las Vegas*, donde se perfilan una serie de ideas clave para entender la arquitectura contemporánea. Para este arquitecto, el fenómeno que allí tiene lugar es de una importancia capital para la comprensión de la nueva arquitectura, tal como en su día lo fueron la Europa Medieval, Grecia o Roma. Desde una crítica a la arquitectura de la modernidad, Venturi insiste en la arquitectura como lenguaje, rescatando el valor de la expresión, el carácter y la comunicación como elementos definitorios, criticando de este modo a aquellos que

¹⁸⁰² Cf. DE VICENTE DELGADO, ALFONSO: *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Ediciones del Drac, Barcelona, 1989, p. 26

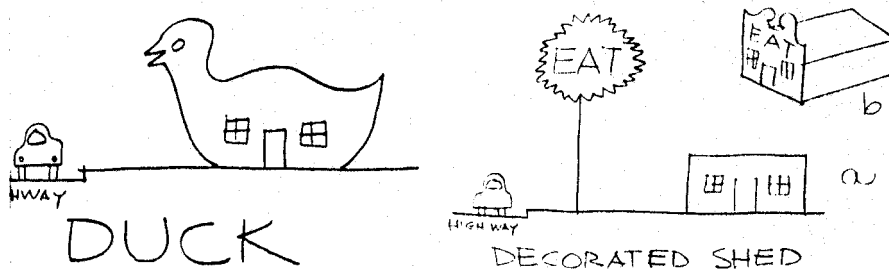
¹⁸⁰³ «¿De qué son entonces responsables las palabras? Del más alto delito de superchería nunca cometido: hacernos creer que hay algo así como el río, como el árbol o como Crátilo, cuando en realidad "nada es, sino todo fluye". [...] No sólo el lenguaje es el que configura y produce la realidad, sino que también es el que establece la totalidad y la unidad del mundo». CERECEDA, MIGUEL: *El lenguaje y el deseo. Elogio de la gordura*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p. 68.

¹⁸⁰⁴ Cf. DE VICENTE DELGADO, ALFONSO, p. 148.

¹⁸⁰⁵ «Con las nuevas tecnologías, con la realidad virtual se produce un auténtico retorno a la caverna, como retorno a la experiencia. La caverna es ahora el campo de la experiencia, como campo de la verdad. Antes era la verdad de la trascendencia; ahora es la verdad de la apariencia, no la apariencia de verdad. [...] En definitiva, si el arte no es verdadera manifestación del espíritu está condenado a desaparecer como mediación en el instante mismo de su nacimiento[...]. Se complementa con lo que llama desartización del arte y artización de la realidad como dos caras de un mismo proceso [...]. En esta línea se observa el predominio del instante, el arte concebido para ser, pero no para durar». Cf. MOLINUEVO, JOSE LUIS: *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998, pp. 36 –37.

tratan de reducirla a su componente espacial¹⁸⁰⁶. Venturi defiende el valor de un tipo de arquitectura que él denomina "*Tinglado decorado*"¹⁸⁰⁷ en la que el valor principal es el mensaje que comunica la fachada que ha quedado absolutamente escindida del edificio, reducido a mera funcionalidad. A los edificios que tratan de concentrar las referencias simbólicas en la articulación espacial, Venturi los denomina despectivamente "*Edificios Pato*"¹⁸⁰⁸. Con esta distinción, el arquitecto destaca la importancia de la imagen frente a la estructura, el proceso o la forma:

*«Cargaremos el acento en la imagen – la imagen por encima del proceso o de la forma – al afirmar que la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva, y que estos elementos simbólicos y representativos suelen entrar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio».*¹⁸⁰⁹



Robert Venturi. Dibujo explicativo del "Edificio Pato" y el "Tinglado decorado"

Esta situación da como resultado un discurso estético –creación artística, crítica de arte, historiografía...- desmembrado. En su conocida obra *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco condensa en quince puntos - "*cahier de doléances*"- la crítica que realiza del discurso estético del "*escaparate*": falta de originalidad,

¹⁸⁰⁶ «Al erradicar el eclecticismo, la arquitectura moderna ahogó el simbolismo. En su lugar promovió el expresionismo, concentrándose en la expresión de los elementos arquitectónicos mismos, en la expresión de la estructura y la función. Mediante la imagen del edificio, proponía objetivos sociales e industriales de naturaleza reformista –progresiva que rara vez pudo alcanzar en realidad. Al limitarse a unas articulaciones estridentes de elementos arquitectónicos puros del espacio, la estructura y el espacio, la expresión de la arquitectura moderna se ha convertido en un expresionismo seco, vacío, aburrido y, en último término, irresponsable. Irónicamente, la arquitectura moderna de hoy, al rechazar el simbolismo explícito y el ornamento frívolo, ha hecho que todo el edificio degenera en un gran ornamento. Al sustituir la decoración por la "articulación" se ha convertido en un pato». Cf. VENTURI, ROBERT; IZENOUR STEVEN; SCOTT BROWN DENISE: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 2ª Ed., p. 130. [Trad. Cast. Justo G. Beramendi].

¹⁸⁰⁷ «Cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos. Llamaremos a este tipo tinglado decorado (*decorated shed*)». Ibid., p. 115.

¹⁸⁰⁸ «Cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global. Llamaremos pato a esta clase de edificio que se convierte en escultura en honor de "The Long Island Duckling" (*El patito de Long Island*), drive – in en forma de pato que ilustra Peter Blake en su libro *God's Own Junkyard*. Ibid., p. 114..

¹⁸⁰⁹ Ibid.

tendencia a homogeneizar, público acrítico, conformismo estético, provocación de emociones, sometimiento a la ley de la oferta y la demanda junto a la publicidad, banalización de los productos culturales superiores, nivelación con otros productos de entretenimiento, fomento de actitudes pasivas, excesiva información del presente, superficialidad, creación de mitos universales y no de individuos, confirmación conservadora de las opiniones del público, conformismo en todos sus aspectos, paternalismo educativo¹⁸¹⁰. Estos elementos caracterizan un discurso que se origina en torno a una serie de manifestaciones artísticas y arquitectónicas del presente basadas en una retórica cansina, que pretende aspirar a una originalidad mal entendida¹⁸¹¹.

b) La arquitectura sacra debe ser expresión de construcción personal y afirmar decididamente la posibilidad de habitar en el mundo.

En un contexto semejante, la arquitectura se muestra como *drama*, ya que constituye un camino o recorrido de *búsqueda* que el hombre desarrolla en un espacio caracterizado por el *exilio existencial*. Toyo Ito alude en sus escritos a esta escisión con la que debe trabajar permanentemente el arquitecto. Por un lado, existe la persona que ha de ocupar la casa y que exige un lugar habitable y, por otro, el arquitecto que desde parámetros estrictamente arquitectónicos diseña inmerso en un contexto al que trata de dar expresión en forma de imagen. Cuando dicho contexto es absolutamente fluido, cambiante y fragmentado, se produce un desajuste entre la necesidad que tiene la persona de habitar un lugar y la forma que toma la expresión arquitectónica¹⁸¹². Cuando hablamos de exilio, no lo hacemos como sinónimo de *arroyo*, sino como lugar de búsqueda que exige el *abandono* permanente de los lugares ya conquistados existencialmente para ganar otros¹⁸¹³.

Este planteamiento es afín a las tesis de E. Lévinas en las que el hombre no se define como instalado en el mundo. Más bien, su existencia se encuentra vertida hacia "afuera", al otro, lo extraño. Esto exige una renuncia constante de la *mismidad*, que, lejos de ser una alienación, constituye una construcción que se desarrolla abandonando el *centro existencial* propio para ganar una identidad nueva de mayor rango:

¹⁸¹⁰ Cf. ECO, UMBERTO: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984, pp. 46 -50. [Trad. Cast. Andrés Boglar].

¹⁸¹¹ «El hombre estupefacto vive embrujado por el prestigio de la aglomeración, lo aplaude todo: lo mismo el espectáculo tipo danzarines de Arabia que los juegos de azar o el fútbol». Cf. DIAZ, CARLOS: *Nihilismo y estética. Filosofía de fin de milenio*, Cincel, Madrid, 1987, p. 72.

¹⁸¹² «Es una brecha inevitable que se produce entre ambas partes. Por parte del que la habita e insiste en que sea una casa vivida, lo cual puede considerarse como un acto de expansión corporal basado en el propio deseo, aunque sea vulgar o arbitrario; y por parte del diseñador, que no tiene más remedio que considerar la casa como un objeto y mirarla desde el punto de vista de una persona ajena». Cf. TOYO ITO: «Hacia la arquitectura del viento», en *Escritos*, p.25.

¹⁸¹³ «Por eso me parece acertado pensar que el deseo del otro es búsqueda de uno mismo. Pero también a la inversa es cierto: conocerse no es un ejercicio solipsista sino, más bien, un vuelco hacia la indagación que implica el peligro y la fascinación de lo desconocido. Es, en el sentido etimológico, un ponerse a la ventura, una aventura en la que corriendo los riesgos del fracaso, quiere ganarse un mundo. Y precisamente es en la realización, y quizá en la culminación de esta aventura, cuando se yuxtaponen el deseo del otro y el conocimiento propio en un mágico sentimiento de unidad: ese exclusivo sentimiento que, al integrar la ilusión de que han desaparecido las escisiones de la vida, nos hace participar de una unidad superior y nos sugiere que hemos penetrado en el corazón del enigma». Cf. ARGULLOL, RAFAEL: *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía 1990 -1995*, Destino, Barcelona, 1996, p. 21.

«Ser yo es [...] tener la identidad como contenido. El yo no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que acontece. Es la identidad por excelencia, la obra original de la identificación [...]. La identificación del Mismo en el Yo no se produce como una monótona tautología: "Yo es Yo". [...]. Es necesario partir de la relación concreta entre un yo y un mundo [...]. La modalidad del Yo contra lo "otro" del mundo consiste en "morar"». ¹⁸¹⁴

Este camino supone una *apropiación* paulatina de la existencia que trata de ganar modos cada vez más elevados de unidad con el entorno, lo que constituye *la construcción de la identidad*¹⁸¹⁵. Es un error pensar que la identidad viene dada de una vez por todas. Ésta se encuentra en permanente transformación por la apertura constitutiva de la *misimidad*. La construcción de la identidad se desarrolla en una dialéctica en la que entra en juego el ajuste que se da entre la *identidad personal auténtica* y la *identidad representada*. La *identidad auténtica* es el resultado de un entramado relacional que se sustenta desde una apertura *radical* hacia múltiples vertientes: *los otros, el mundo, la tradición, la trascendencia, los valores, las posibilidades...*, y que se encuentra *tensionada* hacia el *enigma* que supone la existencia¹⁸¹⁶. La *identidad representada* es la imagen proyectada de la *identidad auténtica*¹⁸¹⁷. Esta imagen, como se ha indicado, puede estar o no estar ajustada a la identidad auténtica. La creación artística se desarrolla intentando alumbrar la correspondencia entre la identidad auténtica y la representada, de tal modo que la obra de arte objetiva los logros o los fracasos de este ajuste existencial¹⁸¹⁸. Cuando existe una correspondencia perfecta entre estas dos dimensiones de la identidad tiene lugar la obra de *arte lograda*, aquella que apunta hacia el carácter *último* y

¹⁸¹⁴ Cf. LÉVINAS, EMMANUEL: *Ética e infinito*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2000, 2ª Edic., nota 1 en pp. 63 –64. [Trad. Cast. Jesús María Ayuso Díez].

¹⁸¹⁵ «Nunca hemos sentido tanta necesidad de reencontrarnos con nosotros mismos una vez, que secuestrada la identidad por el marketing, escudriñada nuestra voluntad por los sociólogos, radiografiada nuestra condición por la informática. Tampoco hay paraje donde desaparecer mientras la huida también está cerrada. Nunca como ahora la casa flexible, sin determinación previa, ni significación precisa alcanza mayor oportunidad y coherencia. La plasticidad social se corresponde con este proyecto de plasticidad interior donde cada cual buscaría su cobijo indeterminadamente. El sueño de la casa regresa pero ya no con la vana ilusión de convertirla en una rígida casamata sino acaso como un camuflaje blando en un inaugurado entorno de rizomas». Cf. VERDÚ, VICENTE: "Haci otra casa", en *La casa, su idea*, p.43.

¹⁸¹⁶ «Lo que sentimos en nuestro contacto con el enigma. Lo que percibimos, siempre con cierta sorpresa, es que una fuerza enigmática, desbordando los cauces de contención de nuestra vida, nos atrae hacia una región distinta, produciéndose un desdoblamiento entre aquello que permanece anclado en la cotidianidad y aquello que nos arrastra hacia el fondo de nosotros mismos». Cf. ARGULLOL, RAFAEL: *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía 1990 –1995*, pp. 20 –21.

¹⁸¹⁷ «El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora. En ella el hombre lucha por alcanzar la posición en que puede llegar a ser aquel ente que da la medida a todo ente y pone todas las normas. Como esa posición se asegura, estructura y expresa como visión del mundo, la moderna relación con lo ente se convierte, en su despliegue decisivo, en una confrontación de diferentes visiones del mundo muy concretas, esto es, sólo de aquellas que ya han ocupado posiciones fundamentales extremas del hombre con la suprema decisión». Cf. HEIDEGGER, MARTIN: . "La época de la imagen del mundo", en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 77. [Trad. Cast. H. Cortés y A. Leyte].

¹⁸¹⁸ «La pintura, la escultura, la ornamentación de objetos y hombres, la música, el canto, la danza y- con el paso del tiempo- los monumentos prearquitectónicos respondían a una necesidad del ser humano por relacionarse con el mundo que le rodeaba». Cf. ARGULLOL, RAFAEL: *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona, 1985, p. 25.

fundante de la existencia¹⁸¹⁹. Entre estas dos dimensiones - auténtica y representada - existe la mediación de una tercera dimensión en permanente cambio y actualización que se constituye en su apertura radical hacia el *otro*¹⁸²⁰. En esta tercera dimensión es donde se descubre la profunda relación que existe entre arquitectura y *ethos*:

*«La obra de arte debe mostrar los avatares personales a través de los cuales “resuena la voz” del habitante de la frontera (per – sonare, sonar a través de la “máscara” que a cada uno se le asigna). La voz, lo mismo que el trazo o la inscripción del habitante de la frontera del mundo, debe estar de algún modo siempre presente en la obra: la palabra, la escritura, la inscripción (en su más amplio y vasto sentido, que incluye artes como la arquitectura y la música)».*¹⁸²¹

Las tres dimensiones reseñadas constituyen un todo integrado que llamamos *Yo personal* en permanente despliegue. Cada dimensión nutre y es nutrida por las demás de tal modo que son inseparables. Esta integración constitutiva es la que nos permite hablar de belleza en términos de apertura hacia la ultimidad del universo:

*«La belleza no es entonces una categoría normalizada que se cualifica intelectualmente, sino una expresión esencial de la naturaleza – del Cosmos – a la que el hombre accede intuitivamente y espontáneamente antes de tratar de hacerlo racional y elaboradamente. Como consecuencia, el fenómeno artístico, en el curso de la complicada génesis – desde sus formas más instintivas a sus formas más meditadas- radicaría en las sucesivas cristalizaciones de aquella conexión».*¹⁸²²

La escisión de alguna dimensión constitutiva da lugar a dos tipos de atrofias existenciales, que se traducen en sendos modos de actualización del arte como obra. Si nos quedamos únicamente con la identidad auténtica, tendremos la *atrofia idealista*, que constituye la negación del dinamismo interno de la identidad en su constitución permanente del Yo personal y, por tanto, la negación de la posibilidad de creación artística. La absolutización de la identidad auténtica se encuentra en la base de los discursos totalizadores en los que lo periférico, como lo distinto, lo extraño..., es absorbido y anulado por unos parámetros fijos que suelen estar

¹⁸¹⁹ «Hoy como ayer, algo (=X) sigue distinguiendo y diferenciando la obra de arte de la obra del común; la obra de arte de su adulterado pretendiente; la obra verdaderamente artística de la simplemente correcta y epigonal; o la verdadera obra de la creación de la chapuza, o de la obra que sigue puntualmente los dictados de una moda, de una coyuntura estética o de un programa estético que puede parecer novedoso. Y ese algo (=X) es lo que hace plantear de nuevo la pregunta por el criterio distintivo de la obra artística». Cf. TRIÁS, EUGENIO: «El laberinto de la estética», en JIMÉNEZ, J. (ed.): *El nuevo espectador*, Fundación Argentaria – Visor Dis., Madrid, 1998, p. 118.

¹⁸²⁰ «La vida, al ser asumida como un verdadero proyecto, altera esencialmente cualquier enfoque estratégico de tipo funcional y se transforma a sí misma expresivamente, artísticamente. Tal como tú pretendes ser, tal como tú eliges libremente personales vías de acción, axialidades y finalidades, con el orden de valores y la jerarquía que estableces en ellos, así, con esa misma forma se manifiesta tu obra, y ella será una expresión sorprendentemente exacta de lo que tú eres en cada momento histórico». Cf. PLANELL, JOAQUIN: «Nuevas fuentes de inspiración cristiana», en *Arte sacro: un proyecto actual. Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre 1999*, p. 97.

¹⁸²¹ Ibid., p. 120.

¹⁸²² Cf. ARGULLOL, RAFAEL: *Tres miradas sobre el arte*, p. 18.

identificados con algún sistema de valores o normas que reducen la creación artística a un ingenioso juego retórico.

La escisión de la identidad representada implica la *atrofia esteticista*, en la que la imagen queda reducida a superficie y carece de poder de remisión hacia la profundidad de lo real, precisamente porque ha perdido las múltiples correspondencias con ese substrato¹⁸²³. La escisión entre la *identidad representada* y la *identidad auténtica* tiende a confundir ambas dimensiones, lo que supone una suerte de alienación, ya que el hombre vive de un modo dramático el desajuste que



J.A García de Cubas. "La Ciudad espacio interior". Instalación de una estampa digital (fragmento).

existe entre lo que intuye que debe ser su identidad auténtica y la imposibilidad que tiene de *identificarse* en las obras de arte¹⁸²⁴.

Cada una de estas atrofas nace de una experiencia existencial determinada. La vivencia de un mundo en constante cambio, en el que todo parece confundido, en el que el mestizaje cultural se ha convertido en un magma amorfo de tendencias esteticistas..., predetermina el marco único y reducido de la *identidad representada*, la única "válida" desde la experiencia del desarraigo existencial¹⁸²⁵.

¹⁸²³ «Pero este "pensamiento en imágenes" tiene precisamente su bestia negra en el esteticismo, en ese vivir de las imágenes del pensamiento. El desarrollo de la estetización de hoy implica dos procesos: el que lo estético impregna lo no estético y el que lo no estético se convierte en estético, es decir, se ve desde esa óptica». Cf. MOLINUEVO, JOSÉ LUIS: *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998, p. 20.

¹⁸²⁴ «Pero que un signo no signifique es lo que nos parece indignante, molesto, insultante e incluso inmoral. Sólo así se explica el que todavía algunas realizaciones del arte contemporáneo sigan ejerciendo un efecto revulsivo sobre las conciencias bien pensantes. Es la gratuidad de los actos lo que indigna». Cf. CERECEDA, MIGUEL: *El lenguaje y el deseo. Elogio de la gordura*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p. 83.

¹⁸²⁵ «Nosotros no podemos plasmar este espacio de informaciones en imágenes visibles, ya que no forman una red física, pudiéndose apreciarlas sólo a través de los terminales. Frente al aumento de estos flujos electrónicos y por supuesto de informaciones, el espacio urbano no tiene más remedio que ser fenomenológico. Es decir, que sobre el espacio urbano real constituido por las obras arquitectónicas se superpone otra ciudad que tiene su origen en fenómenos tales como la luz, los sonidos, las imágenes, etc. Esta ciudad fenomenológica también abarca diversas áreas, desde el espacio creado por la luz y las imágenes de una manera sumamente espontánea, hasta el espacio abstracto tejido por el entrelazado de los signos de los llamados media». Cf.

Desde esta preocupación, el artista J.A García de Cubas propone un montaje en el que una estampa digital de 16 metros de longitud por metro y medio de altura se extiende longitudinalmente de modo espiral conformando un espacio tridimensional próximo a la escultura o arquitectura. Su disposición obliga a un recorrido que permite observar por la parte exterior las imágenes superpuestas de calles, personas, vehículos... de la ciudad de Madrid y por la parte interior la imagen abstracta de esas figuras en forma de red. El recorrido del espectador se acompaña con una música envolvente que lleva hasta el aturdimiento. La propia disposición espacial de la obra, además del soporte en CD Rom que se facilita al espectador para que pueda reproducirla cuantas veces quiera, parece invitar a un recorrido interminable. El artista propone una definición espacial en permanente cambio, fluida, donde las imágenes se superponen de modo infinito hasta el embotamiento¹⁸²⁶.

Del mismo modo que, a principios del siglo XX, se había descubierto la importancia del lugar, éste parece disolverse a favor de la representación de la imagen y de los aspectos comunicativos¹⁸²⁷. El lugar es reducido a un espacio fluido y cambiante¹⁸²⁸ donde se suceden una serie de hechos. El lugar carece de poder fundante y se convierte en una suerte de recipiente mediático¹⁸²⁹. A lo más que puede aspirar la arquitectura, en este caso, es al *edificio estandarte*, en el que cobra una mayor importancia el aspecto externo que el despliegue interno de los espacios¹⁸³⁰. Los valores formales y simbólicos, acordes o no a la intimidad de la existencia, se exteriorizan en forma de imagen que pretende ser comunicada¹⁸³¹. La

TOYO ITO: "Un jardín de microchips. La imagen de la arquitectura en la era de la microelectrónica", en *Escritos*, p. 140.

¹⁸²⁶ Este planteamiento entronca con las tesis de la citada obra de Iñaki Ábalos en la que habla de la deconstrucción y el nomadismo como elementos que caracterizan el habitar contemporáneo: «Como cabañas primitivas, anuncian un modo de instalarse en el mundo contemporáneo atravesado por su misma fugacidad, sin memoria ni futuro, en un presente continuo telemático y un espacio ubicuo siempre idéntico a sí mismo. El sujeto posthumanista habita desde fuera, provisionalmente, ese magma cuyas leyes de organización caótica ni siquiera le pertenecen». Cf. O.c., p. 157.

¹⁸²⁷ «Justo cuando se estaba consolidando esta celebración de la arquitectura como arte del lugar aflora una realidad totalmente nueva con respecto al espacio. Esta situación está generando una nueva sensibilidad, unas nuevas capacidades de percepción y unas nuevas teorizaciones. La idea de "atopia" que defiende Peter Eisenmann, detractor de cualquier posible relación con el lugar, los proyectos de Rem Koolhaas, amalgamando la energía y el caos de los flujos urbanos, o las teorías de Solà – Morales, proponiendo nuevas categorías para una arquitectura metropolitana basada en transformaciones, apuntan hacia esta dirección». Cf. MONTANER, JOSEP MARIA: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, p. 45.

¹⁸²⁸ «Se puede considerar que el espacio urbano en la actualidad es la acumulación de innumerables remolinos que se van sucediendo sin cesar. Lo que tenemos que hacer nosotros es introducir un nuevo remolino entre los innumerables ya existentes, para estimular los alrededores, y provocar una nueva corriente en el espacio periférico. Así pues, ¿no nos haría falta revisar nuestras ciudades desde este punto de vista relativo y fenomenológico?». Cf. TOYO ITO, p. 77.

¹⁸²⁹ «Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes, sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenarios de hechos efímeros, como cruces de caminos, como momentos energéticos». Cf. Ibid., p. 45.

¹⁸³⁰ «El símbolo domina el espacio. La arquitectura no basta. Y como las relaciones espaciales se establecen más con los símbolos que con las formas, la arquitectura de ese paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que en forma en el espacio. La arquitectura define muy pocas cosas: el gran anuncio y el pequeño son las reglas de la carretera». Cf. VENTURI, ROBERT; IZENOUR STEVEN; SCOTT BROWN DENISE: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, p. 35.

¹⁸³¹ «El anuncio del Motel Monticello, la silueta de una enorme cómoda Chippendale, es visible desde la carretera antes que el motel mismo. Esta arquitectura de estilos y signos es antiespacial; es más una arquitectura

comunicación como transmisión de un contenido simbólico cobra mayor importancia que la capacidad de resonancia existencial que puedan adquirir los espacios. Se da una mayor importancia a lo *escenográfico* que a lo *constructivo*:

*«La alusión y la metáfora, a veces rebuscadas y a veces vulgares, son elementos de comunicación de la nueva arquitectura, una arquitectura resemantizada frente a la pretendida neutralidad moderna, una arquitectura como símbolo frente a una arquitectura como espacio, que ha sido tachada de populista, paternalista y demagógica en cuanto vulgar transmisora de contenidos vulgares por medio de formas vulgares».*¹⁸³²

Este tipo de arquitectura parece, en principio, incompatible con la arquitectura sacra, ya que ésta se define desde la posibilidad de *fundar lugar* y esto sólo es posible desde la *intimidad del habitar*, donde existe una correspondencia existencial, enclavada en el dinamismo interno de la construcción del *Yo personal*, entre la *identidad auténtica* y la *identidad representada*¹⁸³³. Por esto aludí anteriormente a la *no – arquitectura* como aquella que *representa* en vez de *mostrar* el lugar de confluencia de diversas vertientes de la realidad lo que supone la apertura hacia el *enigma* por estar enraizada en la identidad del yo personal.

El hombre contemporáneo, a pesar de encontrarse en una situación de *exilio*, es consciente de que no puede renunciar al habitar:

*«Aunque vayamos perdidos a la aventura por el espacio urbano como nómadas, seguimos teniendo un domicilio fijo; vivimos en un espacio arquitectónico fijo aunque estemos en busca de ese espacio fugaz y provisional; se pasa el tiempo en un espacio concreto de la propia realidad aunque se busca un espacio ficticio y breve como si estuviera en la pantalla cinematográfica; se busca la naturaleza de la ciudad aunque se respira en una atmósfera llena de tecnología; aunque se busque el espacio bullicioso y anárquico donde se entrecruzan los ruidos, se desea un espacio de tranquilidad y de silencio. Cuando más avanza la descomposición de los lazos familiares, más busca la gente el hogar».*¹⁸³⁴

Toyo Ito, consciente de este aspecto, propone la imagen de la *“Muchacha nómada de Tokio”* que redefine la idea de casa uniendo los espacios ficticios que le brinda la ciudad¹⁸³⁵, y dentro de la aparente amalgama caótica del espacio

de la comunicación que una arquitectura del espacio; la comunicación domina al espacio en cuanto elemento de la arquitectura y del paisaje». Ibid., p. 29.

¹⁸³² Cf. DE VICENTE DELGADO, FERNANDO: *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, p. 153.

¹⁸³³ «El construir se deriva de la necesidad. Pero la esencia auténtica de la arquitectura trasciende del dato funcional inicial para elevar los muros y el espacio que encierran con una geometría representativa de los valores de la civilización humana. La renuncia a esta íntima tensión espiritual del aedificium, para reducir la construcción a mera utilidad, es uno de los equívocos de la deformación interpretativa de lo moderno». Cf. GRAVAGNUOLO, BENEDETTO: *“Sacro y profano”*, en Mario Botta. *Edificios públicos 1990 – 1998*, Skira Editor, Milán, 1998, p. 14. [Trad. Cast. Paola Pellandani].

¹⁸³⁴ Cf. TOYO ITO: *“Cómo será la realidad de la arquitectura en la ciudad del futuro?”*, en *Escritos*, p. 200.

¹⁸³⁵ «Precisamente la muchacha que vive sola y que vaga por la inmensa llanura de los media llamada Tokio, es la que más disfruta de la vida de esta ciudad, pero, ¿qué es una casa para ella? El concepto de casa para ella

urbano es capaz reconstruir un espacio habitable¹⁸³⁶. La *muchacha nómada* transporta consigo lo imprescindible y vive asumiendo que los espacios tradicionales de la casa se han disuelto en la ciudad¹⁸³⁷. El arquitecto japonés integra en esta propuesta el habitar y el nomadismo como dos vertientes insalvables de la existencia y vertebradoras de la creación arquitectónica. Este aspecto permite hablar de la posibilidad de fundar lugares y, por tanto, de crear arquitectura¹⁸³⁸. La arquitectura sacra contemporánea debe estar montada sobre la triple dimensión constitutiva de la identidad del hombre. De este modo, el *quehacer arquitectónico* consistirá en establecer *centros existenciales* que constituyen el reflejo de la posibilidad de habitar en el exilio¹⁸³⁹. Por esto, la arquitectura supone la posibilidad de la *existencia centrada*:

*«Este hombre centrado y enfocado merced a la arquitectura representa la contrapartida de aquel que yerra en la indeterminación de lo desconocido, pero no cabe olvidar que ambos delatan aspectos del mismo ser: el que en ocasiones permanece “obsesivo”, tendente de continuo hacia su “sede”, que establece “recorridos” habituales de toda índole como sus “recursos”, y el que, por ello, puede salir hacia la extravagancia de los terrenos nunca hollados, aunque con el pertrecho de sus conocimientos situantes a la espalda».*¹⁸⁴⁰

La arquitectura sacra contemporánea, si es auténtica, debe vitalizar la tensión que existe entre creación y construcción de identidad como posibilidad de habitar en el mundo¹⁸⁴¹. Las posibilidades técnicas, unidas al conocimiento que hoy

está desperdigado por toda la ciudad y su vida pasa mientras utiliza los fragmentos de espacio urbano en forma de collage». Cf. TOYO ITO: "Una arquitectura que pide un cuerpo androide", en *Escritos*, p.61-62.

¹⁸³⁶ Cf. JUAREZ, ANTONIO: "Nomadismo", en *Diálogos entre - cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*, Fundación Instituto de las Artes, Madrid, 2002, pp. 37 -39.

¹⁸³⁷ «Al igual que el cuarto de estar y el comedor funcionan como un espacio simulado para la familia dentro de la vivienda, el enorme espacio comercial en la ciudad es un fragmento del espacio simulado de la vivienda, el cual por estar envuelto por una película transparente y por ser un espacio simulado, sigue anulando el espacio que resulta ser el núcleo de la comunidad local o de la vivienda». Cf. TOYO ITO: "Paisaje arquitectónico de una ciudad envuelta en una película de plástico transparente", en *Escritos*, p. 122.

¹⁸³⁸ «El quehacer arquitectónico no sólo deja al hombre situado técnicamente, sino que lo hace situable, reconocible, según la modalidad fáctica representada en sus obras, que patentiza su manera de ser y de vivir. Porque las acciones arquitectónicas, sensu stricto, no comienzan realmente en donde el hombre señala extensiones, para distinguirlas de la vastedad mediante prácticas e indicaciones universales y, por ello, neutras – con oficios de topógrafos, agrimensor o geodesta -; más bien podemos pensar que sólo cuando tales “señas” dan “señales de vida” propia, particularizada e inalienable, de grupos humanos y de personas, suponen, inicialmente arquitectura». Cf. MORALES, JOSÉ RICARDO: *Arquitectónica. Sobre la idea y sentido de la arquitectura*, p. 159.

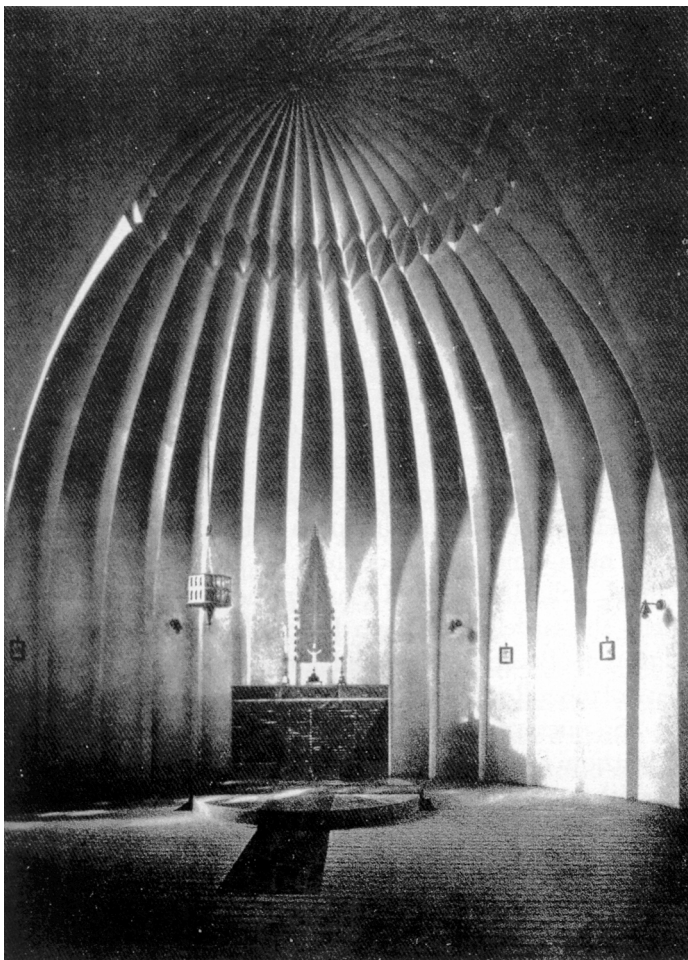
¹⁸³⁹ «Podríamos llegar a afirmar, ya dentro de un plano más general, que todo artista es un nómada, que es capaz de encontrar conexiones recónditas que le permiten sentirse siempre en su casa; que se trata de alguien a quien la imaginación le permite “viajar ligero de equipaje” y reconstruir con muy pocas cosas una imagen del mundo en cada momento. Desde esta posibilidad imaginaria es posible, por tanto, abrirse sin miedo a un nomadismo existencial». Cf. JUÁREZ, ANTONIO: "Nomadismo", en AAVV: *Diálogos entre – cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*, Fundación Instituto de las artes, Madrid, 2001, p. 39.

¹⁸⁴⁰ Cf. MORALES, JOSE RICARDO: *Arquitectónica. Sobre la idea y sentido de la arquitectura.*, p. 167.

¹⁸⁴¹ «El mundo exterior es extenso y se extiende a todo el universo. Hay, en cambio, este otro mundo dentro del mundo, que es el estuche del violín, de un violín que es el alma de la persona. Entonces tenemos el violín y el estuche. Si el estuche es demasiado grande, no se adapta bien al violín». Cf. KAHN, LOUIS I.: "Conversation with Jonas Salk, San Diego, California, 20 May 1972", en WURMAN, RICHARD SAUL: *What will be will always be, the words of Louis I. Kahn*, Access Press Ltd., New York, 1986, p. 144.

tenemos de la realidad personal nos posibilitan construir espacios que sean expresión de lo que la antropología relacional afirma con toda rotundidad: el carácter relacional del ser personal que se constituye en la apertura hacia los otros y la trascendencia, ya que vive su existencia como radicalmente religada.

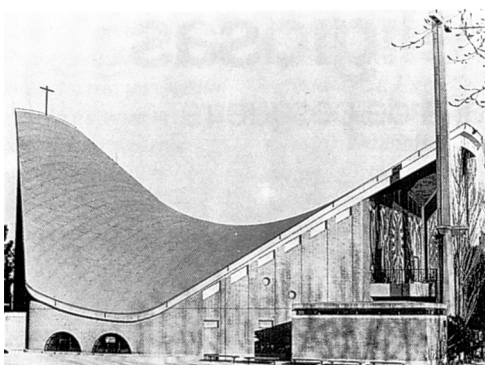
APÉNDICE DE IMÁGENES



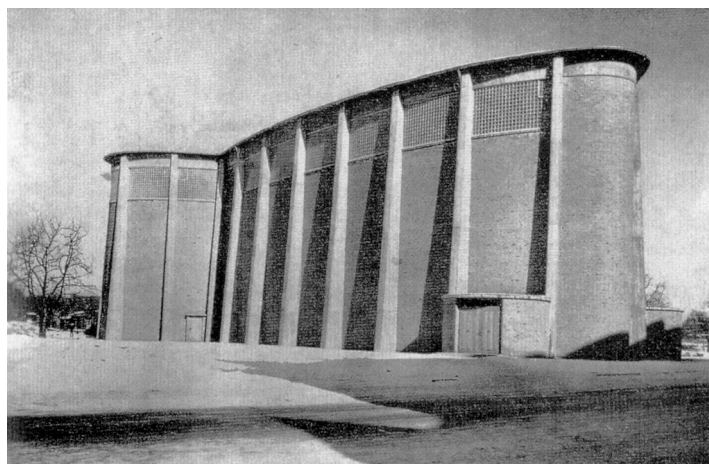
D. Böhm. Iglesia de la abadía de Waals. 1992. Presbiterio



Erik Bryggman. Capilla del cementerio finlandés de Turku. 1938 -1941.



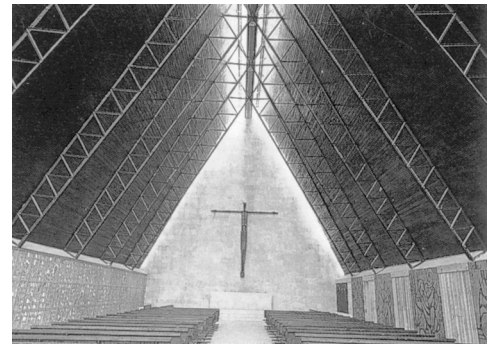
Luis Moya. Santa María del Pilar. (1959 -1960)



Rudolf Schwarz. Iglesia de San Miguel. Frankfurt. 1954 -1955.



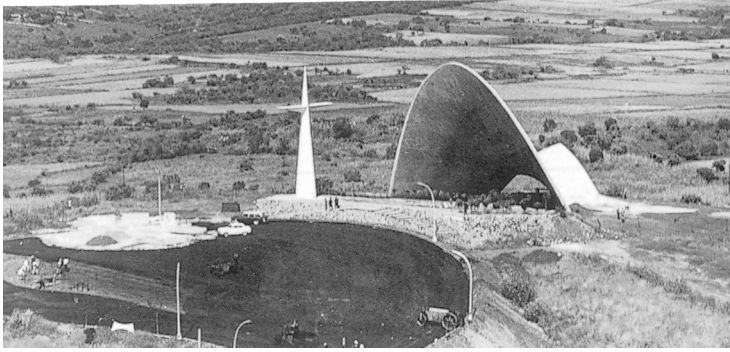
Arriba. Saenz de Oiza y Laorga. *Basílica de Arantzazu*. 1949.
Derecha. Oscar Niemeyer y Lucio Costa. *Catedral de Brasilia*. 1956 -1963.



Luis Cubillo. *Parroquia del poblado de Canillas*. 1957.



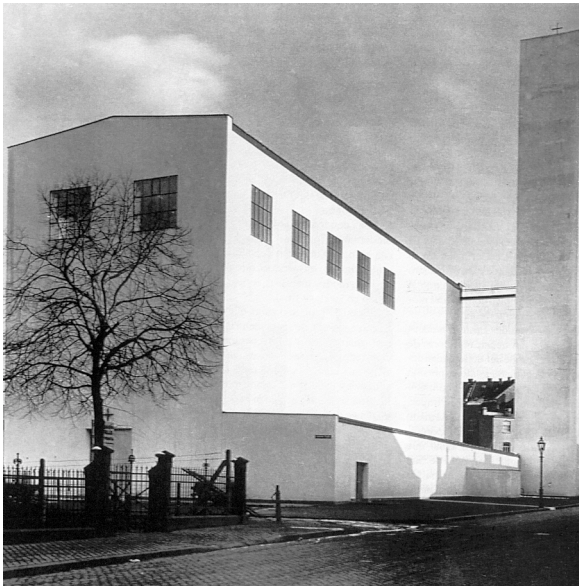
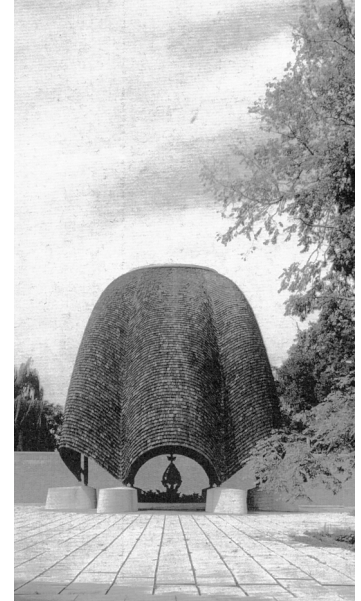
Le Corbusier. *Capilla de Ronchamp*. 1950 -1955.



Izquierda, Felix Candela. Capilla abierta de las Lomas de Cuernavacas. 1958.

Abajo Oscar Niemeyer y Lucio Costa., Catedral de Brasilia, 1956 -1963.

Abajo, Philip Johnson. "Iglesia sin techo". New Armony, Indiana. 1960.



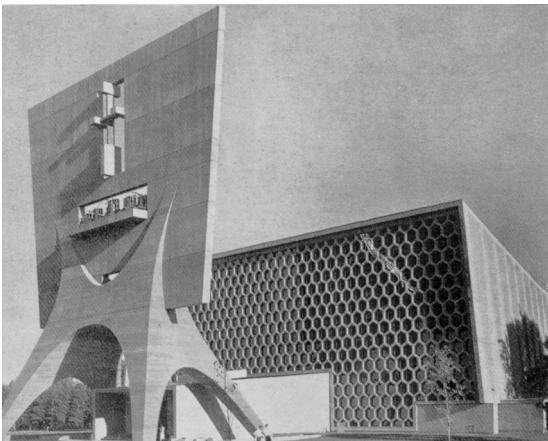
Arriba, Rudolf Schwarz. Templo del Día del Corpus en Aquisgrán. 1929 -1930.



Derecha. Antonio Gaudí. Templo de la Sagrada Familia en Barcelona. Iniciado el 19 de marzo de 1882 y todavía en construcción.



Catedral católica de Liverpool. Fue iniciada en 1933 según los planos de Sir Edwin Lutyens (maqueta de la derecha), pero sólo se construyó la cripta debido a que las obras quedaron paralizadas por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Después de la guerra las obras fueron retomadas por Sir Frederick Gibbert quien modificó sustancialmente el proyecto inicial con una planta central y un gran lucernario en la parte superior del templo (Imagen de la izquierda). En este tránsito se puede observar el recorrido hacia una nueva sensibilidad. El proyecto inicial seguía las líneas de la tradición y se ha comparado en muchas ocasiones a San Pedro de Vaticano.

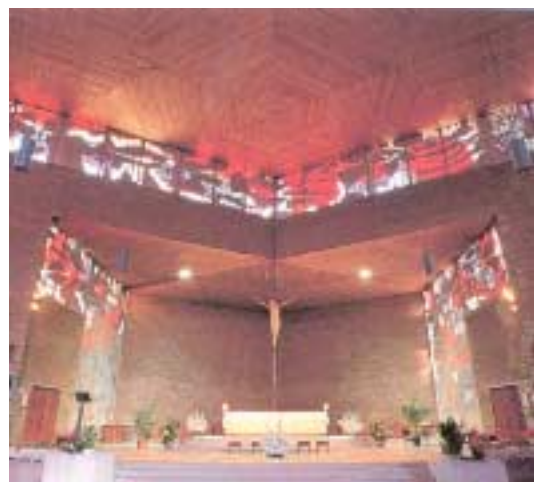
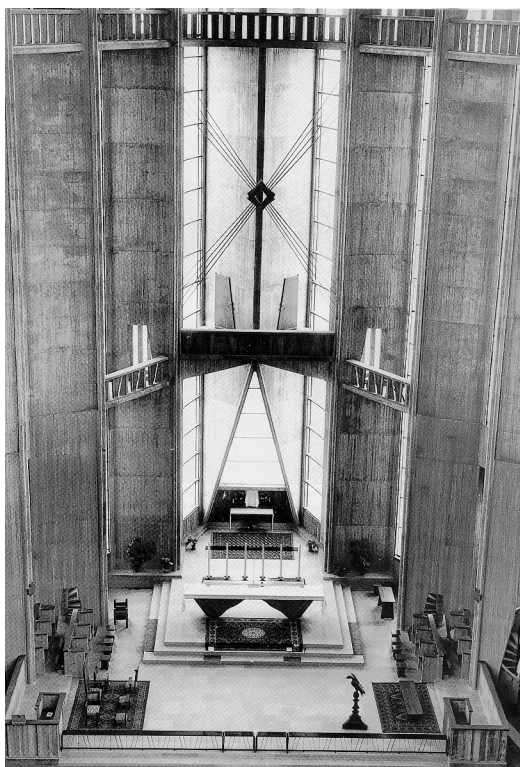


Arriba, Frank Lloyd Wright. Templo Unitario. Oak Park, Illinois. 1906. Interior y detalle de la fachada.

Izquierda, Marcel Breuer. Campanario de la Abadía de San Juan. Collegeville, Minnesota. 1961.

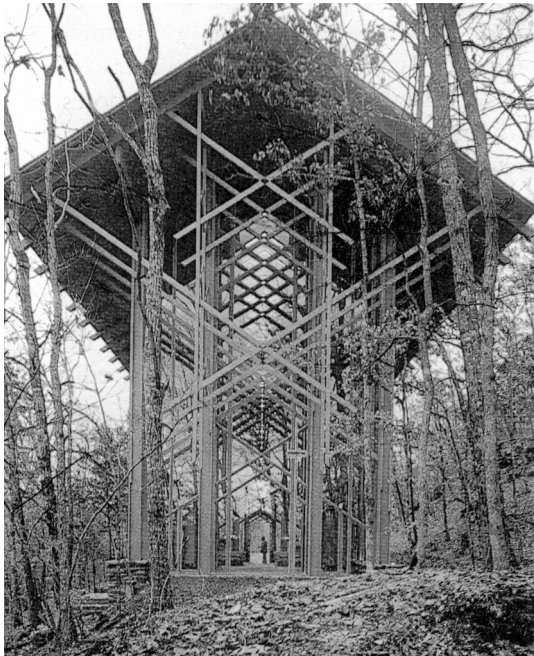
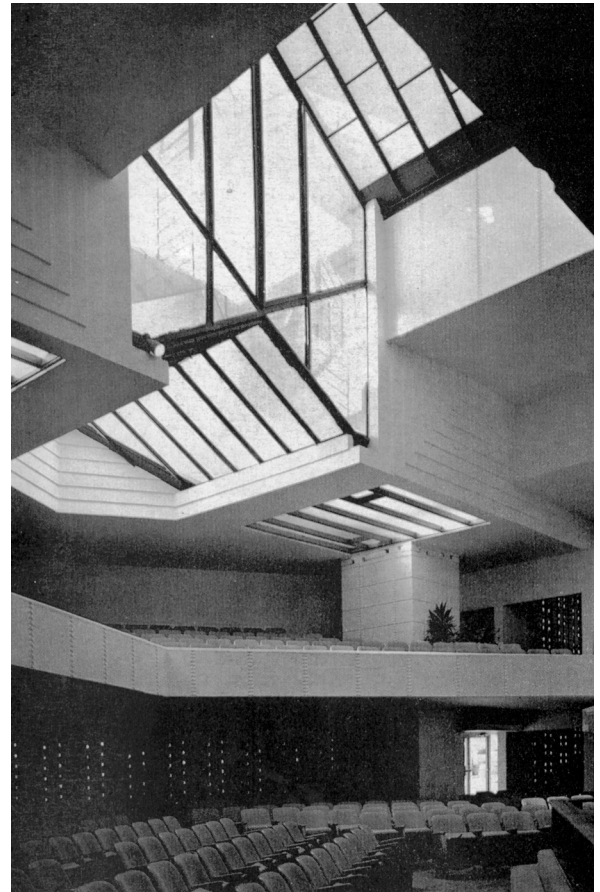
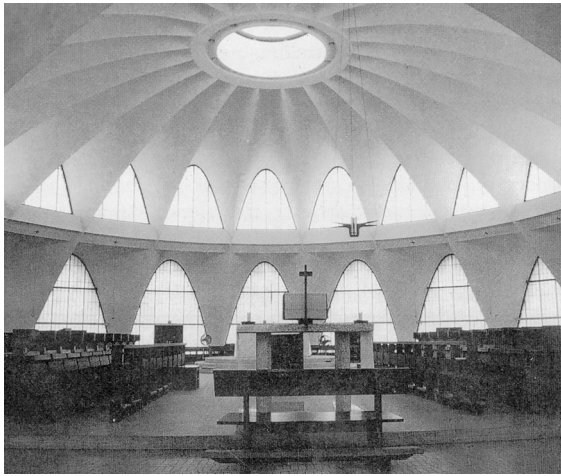


Capilla de las monjas dominicas de Vence, decorada por Mattise a finales de los años cuarenta.

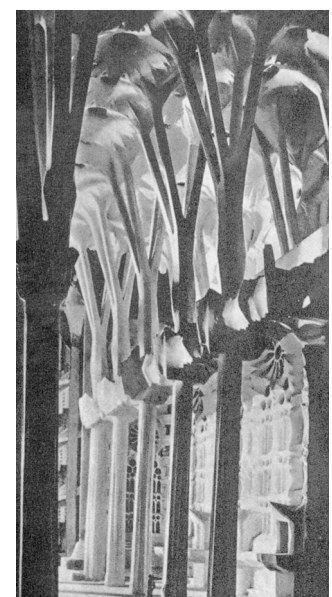


Izquierda, Guillaume Guillet. Iglesia de Notre Dame en Royan, Francia. 1954 -1959.

Arriba, Rodolfo García de Pablos. Parroquia de los Sagrados Corazones de Madrid. 1961. Vidrieras diseñadas por Suárez Molezún.

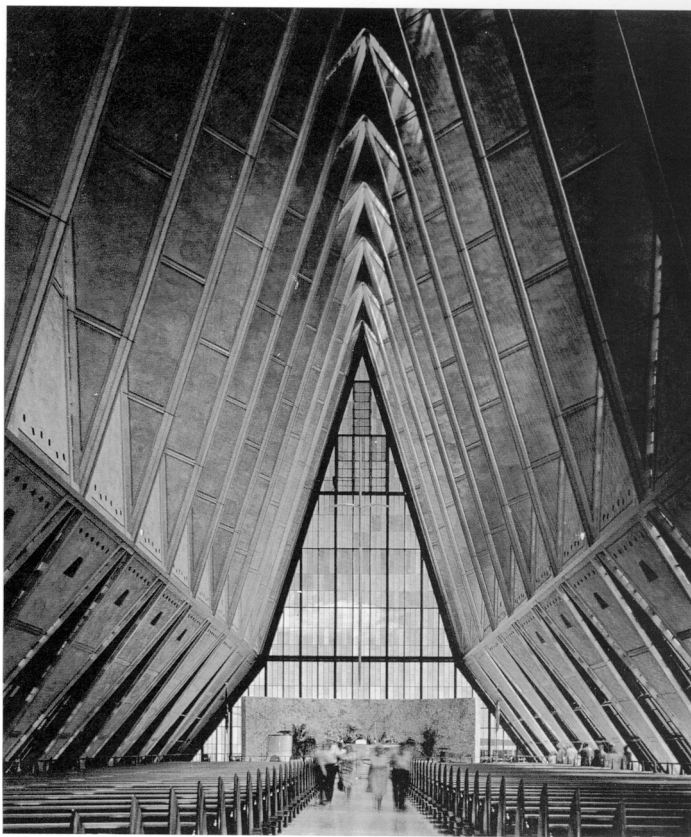


Arriba izquierda, Priorato de Saint Louis, Missouri de Gyo Obata. Arriba, Annie Pfeiffer Memorial Chapel de Frank Lloyd Wright, 1941. A la izquierda Thorncrown Chapel, en Eureka Spring de E. Fay Jones, 1980. Abajo a la izquierda, La Catedral de Coventry, diseñada por Sir Basil Spence en 1951 y construida entre 1956 y 1962. Abajo a la derecha, interior de la Sagrada Familia de Gaudí.



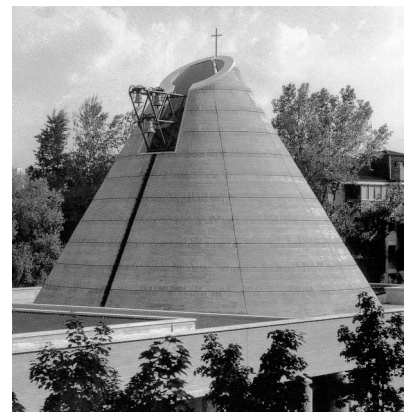


Arriba, Eladio Dieste con Carlos Clemente y Juan de Dios de la Hoz. Iglesia de San Juan de Ávila en Alcalá de Henares. Premio Bienal Iberoamericana de 1998.



Izquierda, Air Force Academy Chapel (1956 -1962), de Skidmore, Owings y Merrill (Walter A, Netsch Junior, arquitecto), en Colorado Springs.

Abajo, Mario Botta. Iglesia parroquial Beato Odorico da Parenone. 1987 -1992.





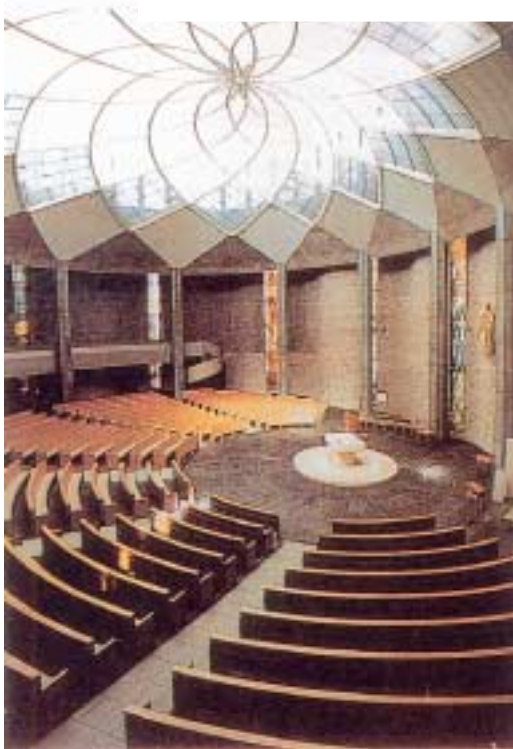
Giovanni Michelucci. San Giovanni Battista. Autopista cerca de Florencia. (1960 - 1965)



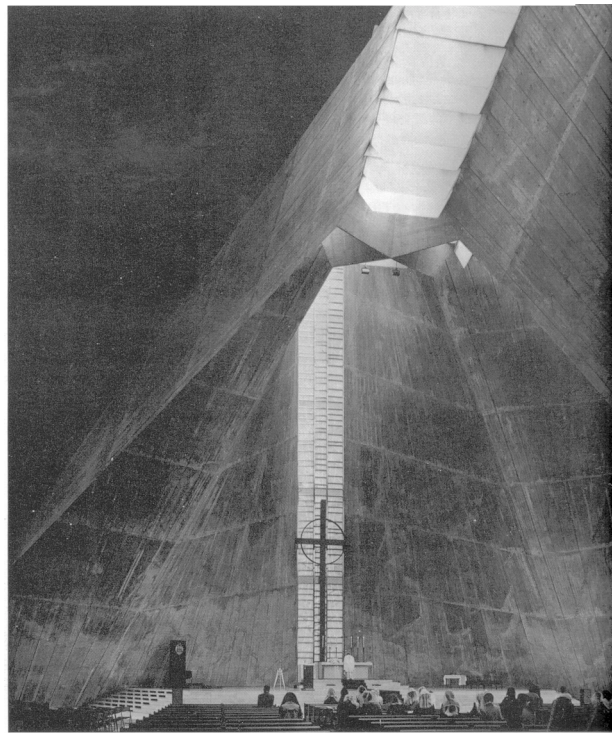
Miguel Angel Santibáñez Llinás. Centro parroquial de San Simón de Rojas. Móstoles (Madrid). 1998.



Miguel Fisac. Iglesia para Cuenca. Concurso para proyectos. Lema: Gaviota.



Jiro Yoshimura. Iglesia de San Ignacio. Tokio. 1997. Vista general interior.



Kenzo Tange. Catedral de Tokio. (1967 -1969)



Josep Maria Esquiús Prat. Parroquia de la Mare de Deu de Montserrat.



Mario Botta. Iglesia de San Juan Bautista. Mogno. 1986 - 1996.



Nuria Callejas. Centro Parroquial Santa María de la Fe. Madrid. Capilla de la Virgen. 1996.



Arriba, José Vicens y Antonio Ramos. Iglesia de la residencia de ancianos de la Congregación de las Hermanas de los Ancianos Desamparados en Alcazar de San Juan, Ciudad Real. 1998.



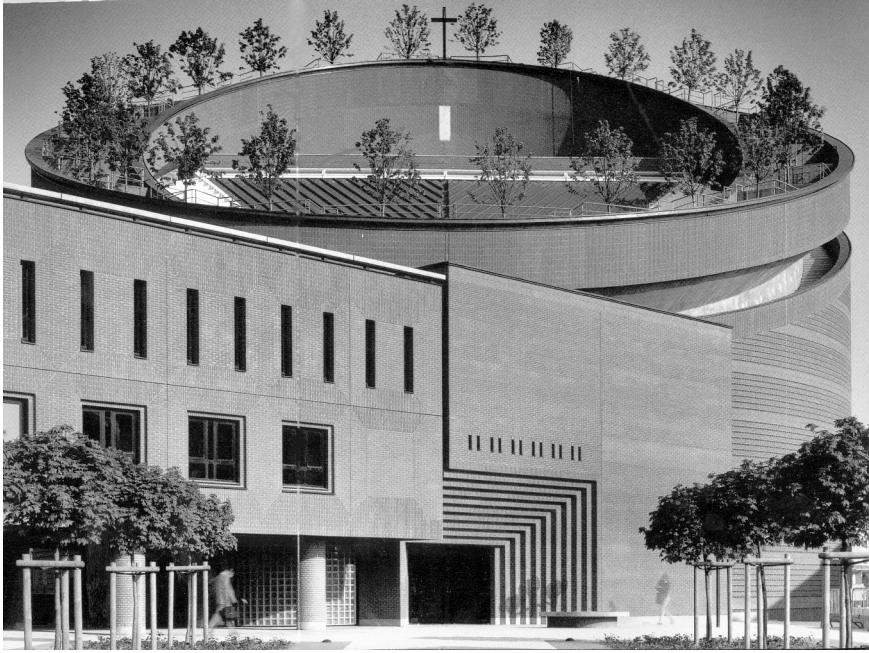
Derecha, Steven Holl. Capilla de San Ignacio. Seattle. Campanario exento. Fecha del proyecto 1996.



Juan Carlos Sancho Osinaga y Sol Madrideojos. Capilla de Valleaceron. Almadén, Ciudad Real.

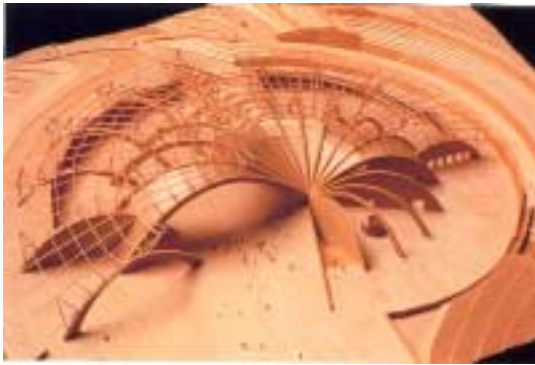


Richard Meier. Maqueta del interior del proyecto para la iglesia del año 2000 en Roma.



Mario Botta. Catedral de la Resurrección de Evry. 1988 - 1995.

Abajo, Rafael Moneo. Nuestra Señora de los Angeles. Los Angeles, EEUU. 1997 - 2000.



Renzo Piano. Iglesia del padre Pio, San Giovanni Rotondo. Foggia, Roma. Actualmente en construcción.



Antonio Ruiz Barbarin. Capilla para las Hermanas Carmelitas Teresianas en el Centro Espiritual para peregrinos Schoenstatt. Pozuelo de Alarcón, Madrid. 1998. Nave de la asamblea y vista de la fachada principal.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

• FUENTES GENERALES

Libros

ADORNO, THEODOR W.: *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983. [Trad. Cast. F. Ríaza].

ALBERTI, LEON BATTISTA: *De la Arquitectura en De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999. [Trad. Cast. Rocío de la Villa].

ACKERMANN, JAMES S.: *La arquitectura de Miguel Angel*, Celeste Ediciones, Madrid, 1986. [Trad. Cast. Rafael Fontes]

ARGAN, GIULIO CARLO: *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.

- *El concepto de espacio en arquitectura. Desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1977. [Trad. Cast. Liliana Rainis].
- *La arquitectura barroca en Italia*, Ediciones Nueva Visión, 1979. [Trad. Cast. Victor Magno Boyé].
- *Renacimiento y Barroco I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, Akal, Madrid, 1996. [Trad. Cast. J.A Calatrava Escobar].

ARGULLOL, RAFAEL: *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona, 1985.

- *El cazador de instantes*, Destino, Barcelona, 1996.

ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 1985, 2ª reimpresión. [Trad. Cast. Quintín Racionero Carmona].

- *Ética Eudimia*, Gredos, Madrid, 1993, 2ª reimpresión. [Trad. Cast. Quintín Racionero Carmona].
- *Física*, Gredos, Madrid, 1995. [Trad. Cast. Guillermo R. De Echandía].
- *Metafísica*, Gredos, Madrid, 2000. [Trad. Cast. Tomás Calvo Martínez].
- *Política*, Gredos, Madrid, 2000. [Trad. Cast. Manuel García Valdés].

AUERBACH, ERICH: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 1ª reimpresión. [Trad. Cast. I. Villanueva y E. Imaz].

BARASH, MOSHE: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid, 1996, 3ª reimpresión. [Trad. Cast. Fabiola Salcedo Garcés].

BAUMGARTEN, ALEXANDER: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1955. [Trad. Cast. Jose Antonio Mínguez].

BAYER, RAYMOND: *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980. [Trad. Cast. Jasmín Reuter].

BERDIAEV, NICOLAS: *La filosofía como acto creador*, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1977. [Trad. Cast. Ramón Alcalde].

BERKELEY, GEORG: *Principios del conocimiento humano*, Aguilar, Buenos Aires, 1984, 2ª reimpresión. [Trad. Cast. P. Masa].

BETTINI, SERGIO: *El espacio arquitectónico de Roma Bizancio*, Buenos Aires, 1963.

BLOK, COR: *Historia del Arte Abstracto (1900 - 1960)*, Catedra, Madrid, 1982. [Trad. Cast. Blanca Sánchez].

BOCOLA, SANDRO: *Arte de la modernidad: estructuras y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999. [Trad. Cast. Rosa Sala].

BODEI, REMO: *La forma de lo bello*, Visor, Madrid, 1998. [Trad. cast. de Juan Díaz de Atauri].

BOECIO: *La consolación de la filosofía*, Aguilar, Buenos Aires, 1973. [Trad. Cast. Pablo Masa].

BORRÁS GUALÍS, GONZALO: *Teoría del arte I. Historia del arte*, Conocer el arte, Madrid, 1996.

BOZAL, VALERIANO: *El lenguaje artístico*, Península, Madrid, 1970.

- *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Visor, Madrid, 2ª Ed, 1993.

BUBER, MARTIN: *¿Qué es el hombre?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. [Trad. Cast. Eugenio Imaz].

BUBER, MARTIN: *Yo y tú*, Caparrós, Madrid, 1995. [Trad. Cast. Carlos Díaz].

BURCKHARDT, JACOBO: *El Cicerone I. Arquitectura*, Editorial Ibérica, Barcelona, 1953. [Trad. Cast. J. Bofill y Ferro].

BURKE, PETER: *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza, Madrid, 1995, 1ª reimpresión. [Trad. Cast. Antonio Feros].

CAIRNS, TREVOR: *Bárbaros, cristianos y musulmanes*, Akal /Cambridge, Madrid, 1990.

CALBÓ, MUNTSA; PARRAMÓN, J.M.: *El gran libro de la perspectiva*, Parramón, Barcelona, 1991.

CAMUS, ALBERT: *El mito de Sísifo*, en *Obras Completas*, Vol. I, Alianza, Madrid, 1996, 1ª reimpresión. [Trad. Cast. Luis Echávarri].

CASSIRER, ERNST: *Antropología filosófica*, FCE, Madrid, 1997, 2ª reimpresión. [Trad. Cast. E. Imaz].

CASSIRER, ERNST: *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, FCE, México, 1971.[Trad. Cast. Armando Morones].

CASTRO DE ZUBIRI, CARMEN: *Biografía de X. Zubiri*, Ediciones Edinford, Málaga, 1992.

CERECEDA, MIGUEL: *El lenguaje y el deseo. Elogio de la gordura*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992.

CHECA, FERNANDO y MORÁN, JOSÉ MIGUEL: *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid, 1984.

CHIPP, H. B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal, Madrid, 1995.[Trad. Cast. J. Rodríguez Puértolas].

CHUECA GOITIA, FERNANDO: *Historia de la arquitectura española*, Edad Antigua y Media, Dossat, Madrid, 1965.

COMTE, AUGUSTE: *Discurso sobre el espíritu positivo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, 3ª reimpresión. [Trad. Cast. Julián Marías].

CONRAD, ULRICH: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973.

COOMARASWAMY, A.K.: *Teoría medieval de la belleza*, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona, 1987. [Trad. Cast. Esteve Serra].

CROCE, BENEDETTO: *Breviario de Estética*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993. [Trad. Cast. José Sánchez Rojas].

DA VINCI, LEONARDO: *Tratado de la pintura*, Espasa – Calpe, Madrid, 1964, 4ª Ed. [Trad. Cast. Manuel Abril].

DE BRUYNE, E.: *Estudios de Estética medieval. Volumen III: El siglo XIII*, BAC, Madrid, 1958. [Trad. Cast. F. A. Suárez].

DE LA CALLE, ROMÁN: *Estética & Crítica y otros ensayos*, Edivart, Valencia, 1983.

DE VICENTE DELGADO, ALFONSO: *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Ediciones del DRAC, Barcelona, 1989.

DIAZ, CARLOS: *Nihilismo y estética. Filosofía de fin de milenio*, Cincel, Madrid, 1987.

DORFLES, GILLO: *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, 1982, 1ª reimpresión, [Trad. Cast. Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro].

D`ORS, EUGENIO: *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993.

DUBY, GEORGE: *La Europa de las catedrales*, Carrogio: A. Skira, Barcelona, 1966. [Trad. Cast. Fernando Olmos García].

- *Europa en la Edad Media*, Planeta – Agostini, Barcelona, 1994. [Trad. Cast. Luis Monreal y Tejada].

DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética I. El objeto estético*, Fernando Torres editor, Valencia, 1982. [Trad. Cast. Román de la Calle].

EBNER, FERDINAND: *La palabra y las realidades espirituales. Fragmentos pneumatológicos*, Caparrós Editores, Madrid, 1995. [Trad. Cast. José María Garrido].

ECO, UMBERTO: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984.

- *Obra abierta*, Planeta - Agostini, Barcelona, 1992.
- *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997. [Trad. Cast. Helena Lozano Millares].

EINSTEIN, ALBERT: *Mi visión del mundo*, Tusquets, Barcelona, 1981, 3ª Ed. [Trad. Cast. Sara Gallardo y Marianne Bübeck].

ESTEBAN LORENTE, JUAN FRANCISCO: *Introducción general al arte : arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas / Juan Francisco Esteban Lorente, Gonzalo M. Borrás Gualis, María Isabel Alvaro Zamora*, Istmo, D.L., Madrid, 1980.

FERRAZ FAYOS, ANTONIO: *Zubiri: El realismo radical*, Cincel, Madrid, 1987.

FICHET, FRANÇOIS: *La Theorie architecturale a l`age clasique*, P. Mardaga, Bruselas, 1979.

FOCILLON, HENRI: *Vie des formes*, Paris, PUF, 1970.

FOUCAULT, MICHEL: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981. [Trad. Cast. Francisco Mongé].

FRIEDENTHAL, R.: *Cartas de grandes artistas*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1967. [Trad. Cast. J. Barnat. Casa i Val].

GADAMER, HANS-GEORG: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991.

- *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, [Trad. Cast. Antonio Gómez Ramos].
- *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1999. [Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito].

GAËTAN PICON, *Panorama de las ideas contemporáneas*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958. [Trad. Cast. Gonzalo Torrente].

GALILEI, GALILEO: *El Ensayador*, Sarpe, Madrid, 1984. [Trad. Cast. José Manuel Revuelta].

GARRIGA, JOAQUÍN: *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Gustavo Gili, Barcelona 1983.

GIVONE, SERGIO: *Historia de la Estética*, Tecnos, Madrid, 2ª Ed.,1999. [Trad. Cast. Mar García Lozano].

GRACIA GUILLÉN, DIEGO: *Voluntad de Verdad. Para leer a Zubiri*. Editorial Labor, Barcelona, 1986.

GUERRA, MANUEL: *Simbología románica. El cristianismo u otras religiones en el arte románico*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.

HAECKER, THEODOR: *Metafísica del Sentimiento*, Rialp, Madrid, 1959, p.23. [Trad. Manuel Garrido].

- *¿Qué es el hombre?*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, 2ª Ed. [Trad. Cast. Alfonso López Quintás].

HATJE, ÚRSULA: *Historia de los estilos artísticos*, Istmo, Madrid, 1979, 3ª Ed.

HEGEL, G. FRIEDRICH: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Alianza editorial, 1980.

- *De lo bello y sus formas (Estética)*, Espasa - Calpe, Madrid, 1985, 7ª Ed. [Trad. Cast. Manuel Granell].

- *Introducción a la Estética*, Nexos, Barcelona, 1985. [Trad. Cast. Ricardo Mazo].

HEIDEGGER, MARTIN: *Carta sobre el humanismo*, Taurus, Madrid, 1966, 2ª Edición, [Trad. Cast. Rafael Gutierrez Girardot].

- *El ser y el Tiempo*, Planeta - Agostini, Barcelona, 1993. [Trad. Cast. José Gaos].
- *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994. [Trad. Cast. Eustaquio Barjau].
- *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995. [Trad. Cast. Samuel Ramos].
- *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1998. [Trad. Cast. H. Cortés y A. Leyte].
- *El concepto de tiempo*, Trotta, Madrid, 2000.
- *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 2001. [Trad. Cast. Angela Ackermann Pilari].

HEINEMANN, FRITZ: *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?*, Revista de Occidente, Madrid, 1956. [Trad. Cast. Fernando Vela].

HUME, DAVID: *La norma del gusto y otros ensayos*, Revista Teorema, Valencia, 1980. [Trad. Cast. M. T. Beguiristain].

HUIZINGA, JOHAN: *El otoño de la Edad Media*, Alianza (Revista de Occidente), Madrid, 1984. [Trad. Cast. José Gaos].

HUSSERL, EDMUND: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, FCE, México, 1962. [Trad. Cast. J. Gaos].

HUTCHETSON, F.: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Tecnos, Madrid, 1992, pp. 20 - 21. [Trad. Cast. J.V- Arregui].

HOMERO: *Iliada*, Espasa – Calpe, Madrid, 1995, 23ª Ed. [Trad. Cast. Luis Segalá y Estalella].

JANTZEN, HANS: *La arquitectura gótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1982. [Trad. Cast. José María Coco Ferraris].

JASPERS, KARL: *Philosophie*, Vol. III., Springen, Berlín, 1932.

- *Von der Wahrheit*, R. Piper. Munchen, 1948.

- *Filosofía*, vol. I, Revista de Occidente, Madrid, 1958. [Trad. Cast. F. Vela].
- *La fe filosófica*, Losada, Buenos Aires, 1968, 2ª Ed. 1968. [Trad. Cast. J. Rovira Armengol].
- *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 9ª reimpresión. [Trad. Cast. José Gaos].
- *Cifras de la transcendencia*, Alianza, Madrid, 1993. [Trad. Cast. Jaime Franco Barrio].

JIMÉNEZ, JOSÉ: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Tecnos, Madrid, 1998.

- *El nuevo espectador*, Fundación Argentaria – Visor Dis., Madrid, 1998.

KANDINSKY, VASILY: *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores en coedición con editorial Labor, Barcelona, 1982. [Trad. Cast. Genoveva Dieterich].

- *Punto y línea sobre punto. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona, 2000. [Trad. Cast. Roberto Echevarren].

KANT, IMMANUEL: *La "dissertatio" de 1770 sobre la forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961. [Trad. Cast. Ramón Ceñal].

- *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1989, 6ª reimpresión. [Trad. Cast. Pedro Rivas].
- *Crítica del juicio*, Introducción, Espasa - Calpe, Madrid, 1999. [Trad. Cast. Manuel García Morente].

KAUFMANN, EMIL: *La arquitectura de la ilustración*, G. Gili, Barcelona, 1974.

KIERKEGAARD, SØREN.: *El amor y la religión. Puntos de vista*, Rueda, Buenos Aires, 1960. [Trad. Cast. Juana de Castro].

- *Temor y temblor*, Editorial Labor, Barcelona, 1992. [Trad. Demetrio Gutierrez Rivero].

KLEE, PAUL: *Diarios 1898 –1918*, Alianza, Madrid, 1998. [Trad. Cast. Jas Reuter].

KRAUTHEIMER, RICHARD: *Arquitectura paleocristiana y Bizantina*, Cátedra, Madrid, 1984. [Trad. Cast. Consuelo Luca de Tena].

LAIN ENTRALGO, PEDRO: *Qué es el hombre. Evolución y sentido de la vida*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1999.

LEIRA SORIANO, ANA MARÍA: *La mirada creadora. De la experiencia estética a la filosofía*, Península, Barcelona, 1993.

- *Poética y transfilosofía*, Fundamentos, Madrid, 1995.
- *Tiempo de Estética*, Fundamentos, Madrid, 1999.
- *Worringer*, Editorial Complutense, Madrid, 2002.

LÉVINAS, EMMANUEL: *De Dios que viene a la idea*, Caparrós, Madrid, 1995. [Trad. Cast. Jesús María Ayuso].

- *Ética e infinito*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2000, 2ª Ed. [Trad. Cast. Jesús María Ayuso Díez].
- *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001. [Trad. Cast. Antonio Domínguez Leiva].

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIN: *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1990. [Trad. Cast. E. Barjau]

LETS, ROSA M.: *El Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

LOCKE, JOHN., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Editora Nacional, Madrid, 1980. [Trad. Cast. Sergio Rábade y Esmeralda García].

LOMBA FUENTES, J.: *Principios de filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona, 1987.

LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *Metodología de lo suprasensible I. Descubrimiento de lo superobjetivo y crisis del objetivismo*, Editora Nacional, Madrid, 1963.

- *Hacia un estilo integral de pensar I. Conocer y sentir arte abstracto y arte sacro*, Editora Nacional, Madrid, 1967.
- *Hacia un estilo integral de pensar I. Estética*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1975.
- *Metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico. Introducción a una filosofía de los ámbitos*, Publicaciones de la Facultad de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1975, 2ª Ed.
- *Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia estética*, Gredos, Madrid, 1977.

- *Estética de la Creatividad*, PPU (Promociones Publicaciones Universitarias), Barcelona, 1987.
- *El conocimiento de los valores. Introducción metodológica*, Verbo Divino, Navarra, 1989.
- *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Editorial Verbo Divino, Navarra, 1991.
- *Vértigo y éxtasis. Bases para una vida creativa*, Asociación para el Progreso de las ciencias humanas, Madrid, 1992, 2ª Ed.
- *La cultura y el sentido de la vida*, PPC, Madrid, 1993.
- *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid, 1993.
- *Necesidad de una renovación moral*, Edicep, Valencia, 1994.
- *El poder del diálogo y del encuentro. Ebner, Haecker, Wust, Przywara*, BAC, Madrid, 1997.
- *Romano Guardini, maestro de vida*, Palabra, Madrid, 1998.
- *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*, BAC, Madrid, 1999.
- *El espíritu de Europa. Claves para una reevangelización*, Unión Editorial, Madrid, 2000.
- *La verdadera imagen de Romano Guardini*, Eunsa, Navarra, 2001.

LOOS, ADOLF: *Ornamento y Delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. [Trad. Cast. Lourdes Cirlot y Pau Pérez].

LYOTARD, JEAN - FRANÇOIS: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Planeta - Agostini, Barcelona, 1993. [Trad.Cast. Mario Antolín Rato].

MACEIRAS, MANUEL; TREBOLLE BARRERA, J.: *La hermenéutica contemporánea*, Cincel, Madrid, 1990.

MACEIRAS, MANUEL: *El personalismo actual*, Gredos, Madrid, 1975.

- *Kierkegaard y Schopenhauer*, Cincel, Madrid, 1990.
- *La filosofía como reflexión hoy*, Evd, Estella, 1994.

- Identidad y Responsabilidad, Univ. Complutense, Madrid, 1994.
- *Metamorfosis del lenguaje*, Ed. Síntesis, Madrid, 2002.

MAQUET, JACQUES: *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre arte*, Celeste, Madrid, 1999. [Trad. Cast. Javier García Bresó].

MARCEL, GABRIEL: *En busca de la verdad y la justicia*, Herder, Barcelona, 1967. [Trad. Cast. Juan Godo Costa].

MARÍAS, JULIAN Y LAIN ENTRALGO, PEDRO: *Historia de la filosofía de la ciencia*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1964, 3ª Ed.

MARINA, JOSE ANTONIO: *Crónicas de la ultramodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.

MARTIENSSEN, R.D.: *La idea del espacio en la arquitectura griega. Con especial referencia al templo dórico y su emplazamiento*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 19984 [Trad. Cast. Eduardo Loedel].

MARTÍN HERNANDEZ, MANUEL, J.: *La invención de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

MARTÍNEZ SANTAMARIA, CEFERINO: *El hombre y Dios en Xavier Zubiri*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981.

MAUSS, MARCEL: *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1971. [Trad. Cast. Teresa Rubio de Martín – Retortillo].

MÉNDEZ BAIGES, MARIA TERESA: *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992.

MERLAU - PONTY, MAURICE: *Fenomenología de la percepción*, Planeta - Agostini, Barcelona, 1993. [Trad. Cast. Jem Cabanes].

MOLINUEVO, JOSE LUIS: *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998.

MONTANER, JOSEP MARIA: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

MORALES, JOSÉ RICARDO: *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

MOUNIER, EMMANUEL: *Obras Completas*, Tomo I, Sígueme, Salamanca, 1992.

NIETO ALCAIDE, VICTOR: *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1997.

NIETO ALCAIDE, VÍCTOR y CHECA, FERNANDO: *El Renacimiento*, Istmo, Madrid, 1993.

NORBERG - SCHULZ, CHRISTIAN: *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de las formas significativas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1973 [Trad. Cast. Alcina González Mallavile y Antonio Bonano].

- *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975, 1ª Ed. [Trad. Cast. Adrian Margerit].

NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1991, 10ª reimpresión. [Trad. Cast. Andrés Sánchez Pascual].

- *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999. [Trad. Cast. A. Izquierdo].

OCAMPO, ESTELA; PERÁN MARTÍN: *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, 1998.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *El Espectador*, en *Obras Completas*, Tomo II, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed.

- *El hombre y la gente*, en *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed.
- *El mito del hombre en torno a la técnica. Anejo: "Entorno al coloquio de Darmstadt, 1951"*, en *Obras Completas*, vol. IX, Revista de Occidente, Madrid, 1962.
- *¿Qué es filosofía?*, en *Obras completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed.
- *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, en *Obras Completas*, Tomo VI, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed.

OVIDIO: *Metamorfosis*, Alianza, Madrid, 1995. [Trad. Cast. A. Ramirez de Verger y F. Antolín].

PACIOLI, LUCA: *La divina proporción*, Akal, Madrid, 1987. [Trad. Cast. Juan Calatrava].

PALLADIO, ANDREA: *Los cuatro libros de arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1993, 3ª Ed. [Trad. Cast. Joseph Francisco Ortiz y Sanz].

PANOFSKY, ERWIN: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1985. [Trad. Cast. Virginia Careaga].

- *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1985, 4ª Ed. [Trad. Cast. Nicanor Ancochea].
- *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1986. [Trad. Cast. Julia Varela y Fernando Alvarez – Uría].
- *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1987, 6ª Ed. [Trad. Cast. María Teresa Pumarega].
- *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Alianza, Madrid, 1999. [Trad. Cast. María Luisa Balseiro].

PAREYSON, LUIGI.: *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1987. [Trad. Cast: Z. González].

PARIS, JEAN: *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, 1967.[Trad. Cast. Eduardo Rincón].

PASCAL: *Pensamientos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1964. [Trad. Cast. E. D´Ors].

PEVSNER, NIKOLAUS; FLEMING, JOHN; HONOUR, HUGH: *Diccionario de arquitectura*, Alianza, Madrid, 1992.

PEVSNER, NIKOLAUS: *Breve historia de la arquitectura europea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p.16. [Trad. Cast. María Corneiro Fernández y Fabián Chueca Crespo].

PINILLOS, JOSE LUIS: *La mente humana*, Ediciones Temas de hoy, Madrid, 1991, 2ª Ed.

PLATON: *Diálogos*, Gredos, Madrid. [Año de publicación y Traducción de los diferentes volúmenes: Tomo I (1997).- J. Calonge (*Hipias Menor e Hipias Mayor*); Tomo III (1997).- Carlos García Gual (*Fedón*), M. Martínez Hernández (*Banquete*) y E. Lledó Iñigo (*Fedro*); Tomo IV (1998) Conrado Eggers Lan (*La República*); Tomo VI (1997).- Francisco Lisi (*Timeo*).

PLATÓN: *La República*, Clásicos Políticos, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981 [Trad. Cast. de José Manuel Pabon y Manuel Fernández Galiano].

PLINIO SEGUNDO, CAYO: *Historia Natural*, Visor, Madrid, 1998. [Edición de Francisco Hernández].

PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, Cuadernos Universitarios (E.U.T.G - Mundaiz), San Sebastián, 1987.

- *Introducción a la Estética. Historia, teoría, textos*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2ª Ed., 1991.

PLOTINO: *Eneadas*, Gredos, Madrid, 1998. [Trad. Cast. Jesús Igal].

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Obras Completas*, BAC, Madrid, 1990.[Edición preparada por Teodod H. Martín].

RAGON, MICHEL: *Historia Mundial de la Arquitectura y el urbanismo modernos (1800-1910)*, Destino, Barcelona, 1979.

READ, H.: *Filosofía del arte moderno*, Peuser, Buenos Aires, 1960.

RIEGL, ALOUS: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

RIOJA, ANA MARIA: *Etapas en la concepción del espacio*, Universidad Complutense, Colección Tesis doctorales 122/84, Madrid, 1984.

ROF CARBALLO, JUAN: *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid, 1973.

ROSENKRANZ, KARL: *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992. [Trad. Cast. Miguel Salmerón].

RUBERT DE VENTÓS, XAVIER: *El arte ensimismado*, Ediciones Península, Barcelona, 1993.

RUSKIN, JOHN: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Librería Editorial el Ateneo, Buenos Aires, 1944. [Trad. Cast. Carmen de Burgos].

RUSSELL, BERTRAND: *Los problemas de la filosofía*, Labor, Barcelona, 1993. [Trad. Joaquin Xirau].

SAINT EXUPERY, ANTOINE: *Ciudadela*, Editorial Librería Goncourt, Buenos Aires, 1966. [Trad. Cast. Hellen Ferro].

SAMBURSKY, SAMUEL: *El mundo físico de los griegos*, Alianza, Madrid, 1999.[Trad. Cast. María José Pascual Pueyo].

SAN AGUSTÍN: *La Ciudad de Dios*, Porruá, México, 1984, 7ª Ed.

- *Confesiones*, Alianza, Madrid, 1999. [Trad. Cast. P. Rodríguez de Santidrián].

SANTO TOMÁS DE AQUINO: *Suma Teológica*, BAC, Madrid, 1964, 3ª Ed. [Trad. Cast. R. Suárez].

SARTRE, JEAN PAUL: *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, Altaya, Madrid, 1993. [Trad. Cast. Juan Valmar].

SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*, Aguilar, Buenos Aires, 1960, 2ª Ed. [Trad. Cast. Eduardo Ovejero y Mauri].

SEDLMAYR, HANS: *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990. [Trad. Cast. Amelia Valverde].

SOURIEAU, ÉTIENNE: *La correspondencia de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. [Trad. Cast. Margarita Nelken].

STANGOS, NIKOS: *Conceptos fundamentales del arte contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1986. [Versión española Joaquín Sánchez Blanco].

SUBIRATS, EDUARDO: *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Anthropos, Barcelona, 1986.

SUREDA I PONS, JOAN: *El Renacimiento*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

SUE, ROGER: *El ocio*, Fondo de Cultura económica, México, 1982.

SUREDA, JOAN: *La pintura románica en España*, Alianza, Madrid, 1985.

TAFURI, MANFREDO: *Teorías e historia de la arquitectura: Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Taia, Barcelona, 1972.

TAINE, HIPOLITO: *Filosofía del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1951.

TATARKIEWICS, WADYSLAW: *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1987. [Trad. Cast. Francisco Rodríguez Martín].

UÑA JUAREZ, OCTAVIO: *Sociedad y ejercicios de Razón. Ensayos de teoría de conocimiento y teoría sociológica*, Ediciones Escorial, Madrid, 1979.

VALCARCEL, AMELIA: *Ética contra estética*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998.

VALVERDE, CARLOS: *Antropología filosófica*, Edicep, Valencia, 1994.

VALVERDE, JOSÉ MARÍA: *Breve Historia y Antología de la Estética*, Ariel, Barcelona, 4ª reimpresión, 2000.

VAN DER ROHE, MIES: *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995. [Trad. Cast. J. Siguán].

VIKTOR E. FRANKL: *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 2002, 21ª Ed.

VITRUVIO: *Los diez libros de Arquitectura*, Alianza, Madrid, 1995. [Trad. Cast. de Jose Luis Oliver Domingo].

VON HILDEBRAND, ADOLF: *El problema de la forma en el arte*, Visor, Madrid, 1988. [Trad. Cast. María Isabel Peña Aguado].

VON SIMSON, OTTO: *La catedral Gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Alianza, Madrid, 1985, 3ª Ed. [Trad. Cast. Fernando Villaverde].

WEBER, MAX: *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 197 -198. [Trad. Cast. Joaquín Abellán].

WERNER JAEGER: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988. [Trad. Cast. Joaquin Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (libros III y IV)].

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus Logico -Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1984, 6ª Ed. [Trad. Cast. Enrique Tierno Galván].

WITTKOWER, RUDOLF: *La arquitectura en la edad del humanismo*, Ediciones Nueva Visión, 1968. [Trad. Cast. Jaime López de Asiain y Martín].

WÖLFFLIN, HEINRICH: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Espasa - Calpe, Madrid, 1985, 9ª Ed. [Trad. Cast. J. Moreno Villa].

- *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1986. [Trad. Cast. Equipo Editorial Alberto Corazón. Revisión de Nicanor Ancochea].

WORRINGER, WILHELM: *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966. [Trad. Cast. Mariana Freuk].

ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia y Logos*, Alianza, Madrid, 1982.

- *El hombre y Dios*, Alianza, Madrid, 1985.
- *Sobre el Hombre*, Alianza, Madrid, 1986.
- *Naturaleza, Historia y Dios*, Alianza, Madrid, 1987, 9ª Ed.
- *Estructura dinámica de la Realidad*, Alianza, Madrid, 1989.
- *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*, Alianza , Madrid, 1991.
- *Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza, Madrid, 1992.

- *El problema filosófico de la historia de las religiones*, Alianza, Madrid, 1993.

Artículos

BONET CORREA, ANTONIO: "*Ingeniería y Creación Estética*", en *ABC CULTURAL*, nº 49, 9/10/92, nº 49.

DELFIN RODRIGUEZ: "*El edificio que cambió una ciudad*", en *Descubrir el Arte*, Año 1, Nº 1, Marzo 1999.

FERNÁNDEZ CASADO, CARLOS: "*Naturalidad y artificio en la obra del ingeniero*", en *Realitas II* (1974 –1975), Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1976.

FERNÁNDEZ, ROBERTO: "*El pájaro Australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la Modernidad*", en *Astrágalo*, nº 6.

FERNÁNDEZ - ALBA, ANTONIO: "*Las pasiones furtivas en la arquitectura hoy*", en *Astrágalo*, nº. 6, Abril 1997.

FORES, LUIS: "*Proyecto - Ruina: Utopía - Antiutopía*", en *Astrágalo*, nº. 6, Abril 1997.

GREGOTTI, VITTORIO: "*En nuestros cielos faltos de ideas*", en *Astrágalo*, nº. 6, Abril 1997.

LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: "*El arte abstracto*", en *Arquitectura*, , nº 73, Enero 1965.

- "*Sentimiento estético y la fruición de la realización según Zubiri*", Separata Revista Agustiniiana, Vol. XXXIV, nº 103, 1993.
- "*El poder formativo del arte*", en *Estudios. Filosofía -Historia – Letras*, nº 58, 1999.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: "*Arte de este mundo y del otro*", en *Obras Completas*, Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed.

- "*Verdad y perspectiva*", en *Obras Completas*, Tomo III, Revista de Occidente, Madrid, 1946, 1ª Ed.

PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: "*Perspectivas del arte ante el tercer milenio*", en *Estudios*, nº 58, Otoño 1999.

ULISES MOULINES, C.: "*La metaciencia como arte*", en *AAVV: Sobre la imaginación científica*, Tusquets, Barcelona, 1990.

VICTOR HUGO: "*El libro matará el edificio*", en *Astragalo*, nº. 6, Abril 1997.

- FUENTES ESPECÍFICAS

Libros

AAVV: *La filosofía dell' Art Sacra*, Cedam, Padova, 1957.

- *Arte sacro y Concilio Vaticano II*, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965.
- *La Epistemología del espacio*, Ateneo, Buenos Aires, 1971. [Trad. Cast. Jorge A. Sirolli].
- *Ocho grandes mensajes. Encíclicas "Rerum novarum", "Quadragesimo anno", "Mater et magistra", "Pacem in terris", "Ecclesiam suam", "Populorum progressio", constitución "Gaudium et spes" y carta apostólica "Octogesima adveniens"*, BAC, Madrid, 1971. [Edición preparada por Jesús Iribarren y Jose Luis Gutierrez García].
- *La arquitectura del siglo XX -Textos -*, Ediciones Corazón, Madrid, 1974. [Edición preparada por Simón Marchan Fiz].
- *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Edición de Honorio M. Velasco, Editorial Tres –catorce –diecisiete, Madrid, 1982.
- *Documentos completos del Concilio Vaticano II*, Mensajero, Bilbao, 1986, 14ª Ed.
- *Catecismo de la Iglesia Católica*, Asociación de Editores del Catecismo, Madrid, 1992.
- *Entorno: sobre el espacio en el arte*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- *La casa, su idea en ejemplos de la escultura reciente*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, Catálogo de la exposición celebrada en la Sala Plaza de España Enero -Marzo, 1997.
- *Mario Botta. Edificios públicos, 1990 –1998*, Skira, Milán, 1998. [Trad. Cast. Paola Pellandini].
- *El hijo del hombre. El rostro del Cristo en el arte*, EDICE, Madrid, 1998. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid del 27 de septiembre al 25 de noviembre de 1998.

- *Arte Sacro: Un proyecto Actual*, Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre de 1999, Fundación Félix Granda, 2000.
- *Artes plásticas: experiencia y transmisión de lo sagrado*. II Curso de Arte Sacro Fundación Félix Granda. Octubre 2000, Fundación Félix Granda – Fundación Universitaria San Pablo CEU – Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.
- *Diálogos entre – cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*, Fundación Instituto de las Artes, Madrid, 2001.
- *La vidriera española. Del gótico al siglo XXI*, Fundación Santander Central Hispano, 2001. Catálogo de la exposición celebrada del 17 de mayo al 15 de julio de 2001 en la sala de exposiciones de la Fundación BSCH.

ÁBALOS, IÑAKI: *La buena vida. Visita guiada por las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, 2ª Ed.

ALDO ROVATI, PIER: *Como la tenue luz. Metáfora y saber*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999. [Trad. Cast. Carlos Catropi].

AYLLON, MANUEL: *El acercamiento profano al arte sagrado*, Iberediciones, Madrid, 1992.

ARGAN, GIULIO CARLO: *Proyecto y Destino*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969. [Trad. Cast. Vilma Vargas].

BACHELARD, GASTON.: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998. [Trad. Cast. Ernestina de Champourcin].

- *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 1ª reimpresión. [Trad. Cast. Jorge Ferreiro].

BARAÑANO, KOSME MARÍA: *Chillida - Heidegger -Husserl. El concepto de Espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco. IX Cursos de Verano. II Cursos europeos, Julio -Septiembre, 1990.

BENÉVOLO, LEONARDO: *Historia de la Arquitectura Moderna*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1975. [Trad. Cast. María Costaldi y Jesús Fernández Santos].

- *La captura del infinito*, Celeste, Madrid, 1994. [Margarita García Galán].
- *Introducción a la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1994. [Trad. Cast. de Floreal Mazia].

BENEDETTI, SANDRO: *Architettura sacra oggi*, Gangemi, Roma, 1988.

BOFILL, RICARDO: *Espacio y vida*, Tusquets, Barcelona, 1990.

BOLLNOW, O. FRIEDRICH: *Hombre y Espacio*, Labor, Barcelona, 1969. [Trad. Cast. Jaime López de Asiain y Martín].

BOUDON, PHILIPPE: *Sur l'espace architectural. Essai d'epistémologie de l'architecture*, Dunod, París, 1971.

BURCKHARDT, TITUS: *Principios y métodos del arte sagrado*, José J. de Olañeta, D.L., 2000. [Trad. Cast. Esteve Serra].

CARO BAROJA, JULIO: *El carnaval*, Taurus, Madrid, 1989.

CAILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996, 2ª reimpresión. [Trad. Cast. Juan José Domenchina].

CAMPRUBÍ ALEMANY, F.: *Mensaje del arte sagrado*, Flors, Barcelona, 1957.

DE LA ENCINA, JUAN: *El espacio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.

DÍAZ -CANEJA, MOISES: *Arquitectura y liturgia*, Artes Gráficas Grijelmo, Bilbao, 1947.

DURKHEIM, EMILE: *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico de Australia*, Akal, Madrid, 1992. [Trad. Cast. Ramón Ramos].

ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Barcelona. Punto Omega, 1981, 4ª Ed. [Trad. Cast. Luis Gil].

- *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1994, 2ª Ed. [Trad. Cast. L. Gili].

FERNÁNDEZ ARENAS, ARSENIO: *Iglesias nuevas en España*, La Polígrafa, Barcelona, 1963.

FERNÁNDEZ DEL AMO, JOSÉ LUIS: *Palabra y obra. Escritos Reunidos*, Colección Textos Dispersos, Cuatro iglesias en Galicia, C.O.A.M, Madrid, 1995.

FUMET, S.: *El proceso del arte*, EPESA, Madrid, 1946.

GAUDÍ, ANTONI: *Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*, Yerba, Murcia, 1982.

GÉNGARO Mª LUISA: *Lo sagrado en la arquitectura*, Litúrgica Española, 1965.

GIEDION, SIGFRIED: *Espacio, tiempo y arquitectura (El futuro de una nueva tradición)*, Dossat, Madrid, 1982, 6ª Ed. [Trad. Cast. Isidro Puig Boada].

- *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Alianza Editorial, Madrid, 1986. [Versión española de Joaquín Bernaldo de Quirós].

GIL, PALOMA: *El templo del siglo XX*, Ediciones del Serbal, 1999.

GIRARD, RENÉ: *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

GÖSSEL, PETER; LEUTHÄUSER, GABRIELE: *Arquitectura del siglo XX*, Benedikt Taschen, Köln, 1991.

GUARDINI, ROMANO: *El Espíritu de la Liturgia*, Araluce, Barcelona, 1945.[Trad. Cast. Félix García].

- *Vom Sinn der Kirche. Fünf Vorträge*, M. Grünewald, Maguncia, 1955.
- *Los sentidos y el conocimiento de lo religioso*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1965. [Trad. Cast. Andrés - Pedro Sánchez Pascual].
- *Imagen de culto e imagen de devoción*, en *Europa : realidad y tarea ; El ocaso de la edad moderna ; El poder ; La esencia de la obra de arte*, Madrid, Cristiandad, 1981.
- *El contraste : ensayo de una filosofía de lo viviente-concreto*, BAC, Madrid, 1996. [Trad. Cast. Alfonso López Quintás].
- *La existencia del cristiano*, BAC, Madrid, 1997. [Trad. Cast. Alfonso López Quintás].

GUTIERREZ PÉREZ, F.: *La indignidad en el arte sacro*, Guadarrama, Madrid, 1961.

HEREU, P., MONTANER, J.M., OLIVERAS, J.: *Textos de Arquitectura de la modernidad*, Nerea, 1994, Madrid. [Trad. Cast. José Luis Aristu].

HERWEGEN, ILDEFONS: *Iglesia, Arte y misterio*, Guadarrama, Madrid, 1960.

HOLL, STEVEN: *Steven Holl*, Birkhäuser – Verlag für Architektur and arc en rève centre d`architecture, Catálogo publicado con ocasión de la exposición de Steven Holl en *Arc en rève centre d`architecture* en Burdeos en 1993, Berlín, 1996, 2º reimpresión.

HUIZINGA, JOHAN: *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 1998, 8ª reimpresión. [Trad. Cast. Eugenio Imaz].

HUMPHREY, CAROLINE; VITEBSKY, PIERS: *Arquitectura sagrada. La expresión simbólica de lo divino en estructuras, formas y adornos*, Debate, Madrid, 1984. [Trad. Cast. Francisco Páez de la Cadena].

JAMES, EDWIN OLIVER: *El espacio sagrado de la caverna a la catedral*, Guadarrama, Madrid, 1966.

JUNGSMANN, JOSE A.: *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico litúrgico*, Editorial Católica, Madrid, 1963.

LE CORBUSIER: *El Modulor*, Poseidón, Madrid, 1976. [Trad. Cast. Rosario Vera].

- *Cuando las catedrales eran blancas*, Poseidón, Barcelona, 1979.
- *En defensa de la arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1993. [Trad. Cast. Miguel Borrás y José M^a Forcada].
- *El espíritu nuevo en la arquitectura*, Librería Yerba, Murcia, 1993, 2^a Ed. [Trad. Cast. Francisco Jarauta Marión y José López Albadalejo].

LLORCA –GARCÍA VILLALOSADA –MONTALBAN: *Historia de la Iglesia católica*, Tomo IV, BAC, Madrid, 1958.

MURENA, H.A: *La metáfora y lo sagrado*, Alfa, Barcelona, 1984.

NAVARRO BALDEWEG, JUAN: *De y por Juan Navarro Baldeweg*, Tanais Ediciones, Sevilla, 2001.

NÉGRIER, PATRICK: *El templo y su simbolismo. Simbolismo y Filosofía de la arquitectura sagrada*, Ediciones kompás, Madrid, 1998. [Trad. Cast. Antonio Gabriel Rosón].

NEIL LEACH: *La an - estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001. [Trad. Cast. Fernando Quesada].

NEUMEYER, FRITZ: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995. [Trad. Cast. Jordi Siguán].

NEWTON, ISAAC: *El templo de Salomón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1998. [Trad. Cast. Ciriaca Morano].

NORMAN, EDWARD: *Iglesias y Catedrales. Historia de las iglesias cristianas desde sus primeros tiempos hasta nuestros días*, Celeste, Madrid, 1990. [Trad. Cast. Antonio Fernández Lera].

OTTO, RUDOLF: *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, 2^a Ed. [Trad. Cast. Fernando Vela].

PAROISSIN, R.: *Mystère de l'art sacré*, Debresse, Paris, 1957.

PICARD, J.: *L'art sacré moderne*, Arthaud, Grenoble, 1953.

- *Les églises nouvelles à travers le monde*, Ed. des Deux - Mondes, Paris, 1960.

PIEPER, JOSEF: *¿Qué significa sagrado? Un intento de clarificación*, Rialp, Madrid, 1990.

- *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1998, 7ª Ed.[Trad. Cast. Albert Pérez Masegosa, Manuel Salcedo, Lucio García Ortego y Ramos Cercós].

PLAZAOLA ARTOLA, JUAN: *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*, BAC, Madrid, 1965.

- *El futuro del arte sacro*, Mensajero, Bilbao, 1965.
- *Historia y sentido del arte cristiano*, B.A.C, Madrid, 1996.
- *La iglesia y el arte*, BAC, Madrid, 2001.

RATZINGER, JOSEF: *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Ediciones Crsitiandad, Madrid, 2001. [Trad. Cast. Raquel Canas].

RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996. [Trad. Cast. Daniel Alcoba].

RÉGAMEY, P.R.: *Art sacré du XX siècle?* Cerf, Paris, 1952.

RIES, JULIEN: *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Encuentro, Madrid, 1989. [Trad. Cast. Antonio Gabriel Rosón].

RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN: *La arquitectura del siglo XX*, Historia 16, Madrid, 1989.

ROSSI, ALDO: *La arquitectura en la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971. [Trad. Cast. José María Ferrer Ferrer y Salvador Tarragó Cid].

SANCHO OSINAGA, JUAN CARLOS; MADRIDEJOS, SOL: *Suite en tres movimientos*, Rueda, Madrid, 2001.

SCHWARZ, RUDOLF: *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Kerle, Heidelberg, 1960.

- *The Church Incarnate. The Sacred Function of Christian Architecture (Traducción inglesa de Kirchenbau)*, Henry Regnery Company, Chicago, 1958.

SCRUTON, ROGER: *La Estética de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1985. [Trad. Cast. Jesús Fernández Zulaica].

SEBASTIAN, SANTIAGO: *Mensaje Simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía y Liturgia*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996, 1ª reimpresión.

SERRA, R., COCH, H., SAN MARTÍN, R.: *Arquitectura*, Asociación Cultural Saloni, Barcelona, 1996.

TANIZAKI, JUNICHIRO: *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2002, 13ª Ed. [Trad. Cast. Julia Escobar].

TOYO ITO: *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Murcia, 2000. [Trad. Cast. Maite Shigeko Suzuki].

TRÍAS, EUGENIO: *La Edad del Espíritu*, Destino, Barcelona, 1994.

- *Pensar la religión*, Destino, Barcelona, 1997.
- *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001, 8ª Ed.

VAGAGGINI, CIPRIANO: *El sentido teológico de la liturgia. Ensayo de Liturgia teológica general*, BAC, Madrid, 1959. [Trad. Cast. Manuel Garrido Bonaño].

VALERY, PAUL: *Eupalinos o el Arquitecto*, Librería - Galería Yerba y otros eds., Murcia, 1982. [Trad. Cast. Josep Carner].

VALVERDE, JOSÉ MARÍA.: *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, Seix y Barral, Barcelona, 1959.

VAN DE VEN, CORNELIS: *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1977. [Trad. Cast. Fernando Valero].

VENTURI, ROBERT; IZENOUR STEVEN; SCOTT BROWN DENISE: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 2ª Ed. [Trad. Cast. Justo G. Beramendi].

VENTURI, ROBERT: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. [Trad. Cast. Vincent Scully].

VIRILIO, PAUL: *Estética de la desaparición*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988. [Trad. Cast. Noni Benegas].

VON BALTHASAR, URS: *Gloria*, Vol. I. *La percepción de la forma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985. [Trad. Cast. Emilio Saura].

WURMAN, RICHARD SAUL: *What will be will always be, the words of Louis I. Kahn*, Access Press Ltd., New York, 1986.

ZEVI, BRUNO: *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1991. [Trad. Cast. Cino Calaprina y Jesús Bermejo Goday].

Artículos

AAVV: "Simbolismo y arte en liturgia", en *Concilium*, nº 152, 1980.

BRANDIOLI, LUCA: "El planeamiento de nuevas iglesias. Documento de la Conferencia Episcopal italiana", en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 3, 1997.

BOTTA, MARIO: "Un retiro alpino. Capilla de Santa María degli Angeli, Monte Tamaro", en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero - Febrero, 1998.

CACCIARI, MASSIMO: "Ecclesia", en *Casabella*, nº 640 - 641, diciembre 1996 - enero 1997.

CALLEJAS, NURIA: "Centro Parroquial Santa María de la Fe, Madrid", en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998.

CAPITEL, ANTÓN: "Teología y funcionalismo. Las formas sagradas de Rudolf Schwarz", en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero - Febrero, 1998.

CLEMENTE, CARLOS; JUAN DE DIOS DE LA HOZ: "Iglesia de San Juan de Ávila en Alcalá de Henares, Diócesis de España", en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998.

DELGADO, EDUARDO: "Selección de espacios sacros españoles", en *Arquitectura*, C.O.A.M, nº 311, 3^{er} trimestre, 1997.

- "Arquitectura Sacra Española, 1939/1975. Quién es quién", en *Arquitectura*, COAM, nº 311, 3^{er} trimestre, 1997.
- "Conversaciones con Javier Carvajal Ferrer", en *Arquitectura*, nº 316, 4^o Trimestre 1998, COAM.
- "Nueva escultura religiosa en España: Conversaciones con Javier Viver", en *Ars Sacra*, nº 7, Noviembre, 1998.
- "La arquitectura Sacra de Javier Carvajal", en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 8, Enero 1999.
- "Los proyectos de los noventa son las iglesias", en *Revista Palabra*, nº 416 - 417, abril, 1999.

- *"La capilla de Santa maría del Pozo en Entrevías. Fco. Javier Sáenz de Oíza, Arquitecto"*, en *Temas del Patrimonio*, COAM, nº 6, 2000.
- *"Obispos y arquitectos italianos buscan una alternativa a las llamadas "Iglesia Garaje"(Entrevista realizada por la periodista Altagracia Domínguez), en Diario La Razón, Miércoles 18 de junio de 2002.*

FERRANDO ROIG, J. : *"Las Iglesias de antes y las necesidades de hoy"*, en *Arquitectura*, año 7, nº 73, enero 1965.

FERNÁNDEZ DEL AMO, JOSE LUIS: *"Capilla en un Colegio Mayor. Arquitecto: José Luis Fernández del Amo"*, en *Arquitectura*, nº 52, Abril de 1993.

GARCÍA GUTIÉRREZ, FERNANDO: *"La nueva arquitectura religiosa en el Japón actual"* , en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 3, 1997.

GIL, PALOMA: *"El culto de la modernidad. Templos del siglo XX"*, en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero –Febrero 1998.

GUINARD: *"Capilla en la autopista, Uri"*, en *Arquitectura y vivienda*, nº 83, Mayo - Junio 2000.

GUTIERREZ – MARTÍN, JOSÉ LUIS: *"El rito de la "regeneración". Aproximación litúrgica al "sistema sacramental" de la "gnosis" valentiniana"*, en *Ecclesia Orans*, nº 10 , 1993.

- *"Opus nostrae redemptionis exercetur". Aproximación histórica al concepto conciliar de liturgia: análisis de un proceso de comprensión teológica*, en *Scripta Theologica*, nº 28, 1996.
- *"La liturgia, celebrazione del mistero di Cristo"*, en *Studi Cattolici*, nº 41:436, 1997.
- *"La liturgia, presencia, manifestación y comunicación del misterio de Cristo. Hacia una comprensión auténtica del concepto de "celebración"*, en *Vida Sobrenatural*, nº 78:595, 1998.
- *"La liturgia, presencia del Misterio"*, en *Vida Sobrenatural*, nº 78:596, 1998.
- *La liturgia, manifestación (mediación) de la presencia del misterio*, en *"Vida Sobrenatural"*, nº 78:597 (1998).
- *"La liturgia, "epifanía" de la gloria del Padre"*, en *"Vida Sobrenatural"*, nº 78:598, 1998 .

- *"La liturgia, fuente y cumbre de la vida espiritual del cristiano"*, en *Vida Sobrenatural*, nº 78:599, 1998.
- *"Participación de los fieles en la liturgia"*, en *"Vida Sobrenatural"*, nº 78:600, 1998.
- *"La comprensión de la liturgia del Vaticano II"*, en *"Palabra"*, nº 380, 1996.
- *"El movimiento litúrgico, precursor de la reforma conciliar"*, en *Palabra*, nº 380, 1996.

HOLL, STEVEN: *"Capilla de San Ignacio. Universidad de Seattle, Washington"*, en *Arquitectura*, nº 311, 3^{er} trimestre, 1997.

- *"Capilla de san Ignacio"*, en *El Croquis*, nºs 88/89, I, 1998.
- *"Las siete lámparas. Capilla de San Ignacio, Seattle"*, en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998.

IBARAKI, OSAKA: *"Iglesia de la luz"*, en *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 311, 3er trimestre 1997.

ISERLOH, ERWIN: *"Los movimientos intraeclesiales y su espiritualidad"*, en JEDIN, HUBERT y REGEN KONRAD: *Historia de la Iglesia*, Tomo IX, Herder, Barcelona, 1984. [Trad. Cast. Marciano Villanueva].

JUAN PABLO II: *Fides et ratio*, Carta Encíclica a los obispos de la Iglesia Católica sobre la relación fe y razón. L.E.V, Vaticano, 1998.

JUÁREZ CHICOTE, ANTONIO: *"La Materia desnuda"*, en *BAU, Revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, nº 17, *Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria, Castilla y León Este*.

- *"La geometría como soporte en los procesos de diseño," Congreso Internacional de Expresión Gráfica "Diseño Industrial"*, Oviedo, 1993.
- *"Las mil formas del Arte. Una conversación con Eduardo Chillida"*, en *Atlántida*, nº 4, Diciembre, 1990.
- *"Patrones para una Arquitectura del Hombre"*, en *Civilización Mundial y Cultura del Hombre, Publicaciones Educativas, Madrid, 1988*.

KIPNIS, JEFFREY: *"Una conversación con Steven Holl"*, en *El Croquis*, nº 93, 1999.

LAIN ENTRALGO, PEDRO: *"El ocio y la fiesta en el pensamiento actual"*, en *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1965.

LÓPEZ ARANGUREN: *"Iglesia, tiempo y sociedad"*, en *Arquitectura*, nº 73, vol. 7, 1965.

- *"El ocio y la diversión en la ciudad"*, en *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1965.

LÓPEZ QUINTÁS: *"Espacio y luz"*, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la iglesia, nº 21, 2002.

MADRIDEJOS, SOL y SANCHO OSINAGA, JUAN CARLOS: *"Capilla de Valleacerón"*, en *El Croquis*, nºs 106 –107, Vol. III y IV, 2001.

- *"Centro parroquial de Irún"*, en *El Croquis*, nºs 106 –107, Vol. III y IV, 2001.
- *"Sólo el espacio cuenta"*, en *El Croquis*, nºs 106 –107, Vol. III y IV, 2001.

MAHONY, ROGER: *"Entrevista con el cardenal Roger Mahony"*, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 3, 1997.

MARIA ROVIRA, J.: *"Para una teología fundamental de los sacramentos"*, en *Teología y mundo contemporáneo. Homenaje a K. Rahner*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975.

MARCHISANO, FRANCESCO: *"La belleza y el simbolismo de la luz"*, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la iglesia, nº 21, 2002.

MEIER, RICHARD: *"Jubileo simbólico. Iglesia del año 2000, Roma"*, en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998, p. 52.

MONACO, ANTONELLO: *"Una iglesia para Roma"*, en *Arquitectura*, nº 311, 3^{er} trimestre, 1997.

MONEO RAFAEL: *"Catedral de Nuestra señora de los Angeles"*, en *El Croquis*, nº 98, tomo V, 1999.

MONEO, RAFAEL: *"Congregar la luz. Catedral de Nuestra Señora de los Angeles"*, en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998.

PÉREZ - GÓMEZ, ALBERTO: *"Steven Holl: En busca de una poética de lo concreto"*, en *El Croquis*, nº 93, 1999.

PLAZAOLA, JUAN: *"Las catedrales del siglo XX a debate"*, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 4 –5, 1997 –98.

PLAZAOLA, JUAN: *"Espacios celebrativos"*, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998.

PLAZAOLA, JUAN: *"Miguel Fisac: El afán de crear"*, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 2, 1997.

RAMIREZ, JUAN ANTONIO: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991.

RAMIREZ DE LUCAS, JUAN: *"Mario Botta. La Catedral de Evry, Francia"*, en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 3, 1997.

SIZA, ALVARO: *"Luminosa abstracción. Centro parroquial, Marco de Canavezes"*, en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998.

SOSTRES MALUQUER, JOSEP MARÍA: *"El templo católico de nuestro tiempo"*, en *Arte Sacro*, Barcelona, *Anuario 1957*.

VICENS Y HUALDE, IGNACIO: *"Complejo parroquial de la Santísima Trinidad. Parroquia de Santa Mónica"*, en *Arquitectura*, Colegio Oficial de arquitectos de Madrid, 3^{er} trimestre, 1997.

- *"El espíritu de las formas. Arquitectura religiosa y programa litúrgico"*, en *Arquitectura Viva*, nº 58, Enero – Febrero, 1998.
- *"El espíritu de las formas. Arquitectura religiosa y programa litúrgico"*, en *Arquitectura*, nº 58, Enero – Febrero, 1998.
- *"Centro parroquial, Collado – Villalba (Madrid)"*, en *Arquitectura y Vivienda*, nº 81 –82, Enero –Abril, 2000.

WRIGHT, FRANK LLOYD: *"Organic Architecture"*, en *The Natural House*, Horizon Press, Inc., New York, 1954.

ZUBIRI, XAVIER: *El problema teológico del hombre*, en AAVV: *Teología y mundo contemporáneo. Homenaje a Karl Rahner en su 70 cumpleaños*, Editado por A. Vargas – Machuca, Universidad Pontificia Comillas y Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975.

- "Reflexiones teológicas sobre la Eucaristía", en *Estudios Eclesiásticos. Revista Teológica de Investigación e Información. Universitas, Theologia, Ecclesia*, Núms. 216 -217, Vol. 56, Enero - Junio 1981.

Revistas

ARA, El arte religioso actual, Publicación del Movimiento de Arte Sacro, Madrid, años 1964 -78.

Arquitectura, Revista Nacional de Arquitectura, nº 151 -152, 1954.

- nº 189, 1957.

Arquitectura, C.O.A.M, nº 17, 1960.

- nº 73, 1965.
- nº 105, 1967.
- nº 147, 1971.
- nº 159, 1972.
- nº 311, 3^{er} trimestre 1997.

Arquitectura Viva, nº 58, enero - Febrero 1998.

Ars Sacra, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la iglesia, nº 0 - 22, años 1997 -2002.

Casabella, nº 640 -641, diciembre 1996 - enero 1999.

Informes de la construcción, nº 66, 1954.

- nº 77, 1956.
- nº 87, 1957.
- nº 135, 1961

Cuadernos de Arquitectura, nº 45, 1961.